

האכוס של ראנא

קשה יהיה להבין את דמותה של ראנא, גיבורת ספר השירים השישי של חדוה הרכבי, ראנא¹, בלי להתמודד עם קווי הדמיון וסבך הזיקות שקושרים בינה לבין דמויות משמעותיות נוספות המעוצבות בשירת הרכבי. הכוונה היא בעיקר לדמות המכונה "רות", גיבורת ספרה השלישי של הרכבי, אני רוצה רק להגיד לך²; לדמות המכונה "בתיא", הממלאת תפקיד מרכזי בספרה הרביעי, האחר³ ומופיעה גם בשירי ראנא⁴; ולדמותה של הפסיכואנליטיקאית רינה מוזס-הרושובסקי, גיבורת השיר "נעילה"⁵. ראנא נבדלת מכל הדמויות הללו בשל טבעה הכמו-אלוהי, עוצמותיו המיתולוגיות והשלכותיו המטפיזיות. עוצמות והשלכות אלה חורגות הרבה מעבר לגבולותיהן האנושיים-במובהק של רות, בתיא ומוזס-הרושובסקי, ששירת הרכבי אינה מותירה מקום לספק באשר להיבט מכריע בזהותן: שלושתן מוצגות ומעוצבות בה במפורש כפסיכולוגיות קליניות.

ההצעה הפרשנית שלי מבוססת על שני יסודות. ראשית, אני מציע לראות בדמויותיהן של רות, בתיא ומוזס-הרושובסקי (ובדמויות נוספות, דומות להן בתפקידן, שנרמזות לאורך שירתה של הרכבי, החל מספרה השני, עדי)⁶ גלגולים אנושיים של ראנא, וליתר דיוק: התגלמויות או השתקפויות שלה. שנית, אני מציע להבין את התהליך שבו ראנא מתגלגלת או משתקפת בדמויות האלה, ולבסוף נחלצת מגבולותיהן האנושיים ומתגלה במלוא הדרה המיתי והמטפיזי, כמסע של היזכרות יצירתית. במסע זה, דמות שהתגלתה למשוררת בשחר הזמנים, אך נשחתה ונשכחה, שבה ומסתמנת בתהליך סבוך ואטי עד להתגלותה השלמה בשירי הספר ראנא, התגלות שבלעדיה לא היינו מזהים את אחדותה מבעד לכל גלגוליה. במילים אחרות: לא רק ראנא עצמה מתגלה בשירי ראנא. נחשף בהם גם האפוס של ראנא: אפוס שמוביל דרך כל ספריה של הרכבי עד לספרה האחרון, וראשיתו בזמן לא ידוע – "הזמן שקדם לזמן של קורות העולם"⁷.

הנה, שתינו יושבות במרחק שמונה דקות מהשמש,
מתרועעות עם השנים שחלפו
מחליפות רגשות עם הזמן שקדם לזמן של קורות העולם
מדובבות את ההמיה הכחלה של הבלתי-מודע שלנו עכשו
ואת ההמיה הכחלה של הבלתי-מודע שלנו
בעוד אלה שנים

בשורות אלה מתוך השיר "נעילה" בולט מאוד השילוש עבר-הווה-עתיד: העבר של "הזמן שקדם לזמן של קורות העולם"; ההווה של "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו עכשיו"; והעתיד של "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו בעוד אלף שנים". הציר שלושת הזמנים האלה מתארגנים סביבו הוא "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו": שיתוף הלא-מודע שביסוד המפגש הפסיכואנליטי. ההמיה הזאת, כך מתברר, פותחת שער לתהומות של שכחה וזיכרון שאפשר למצוא בהם את חותמם של אירועים שהתרחשו בזמנים קדומים מאוד, ולמרבה הפלא אף של אירועים שיתרחשו בעתיד הרחוק. שם, במרחבי הזמן הגדולים שההמיה הכחולה פותחת אליהם שער – מרחבים שבהם זיכרון ונבואה מתחלפים זה בזה – מתנהל המסע שמתואר באפוס של ראנא, ותפקידן של הדמויות האנושיות המלוות את המשוררת במסע הזה אינו רק לעזור לה בפתיחת השער, אלא גם להתגלות שוב ושוב מעבר לו: הן כגלגולים מאוחרים של דמות שהייתה שם מאז ומתמיד, והן כגלגולים מוקדמים של דמות שתתגלה במלוא יפעתה רק לקראת סוף המסע.

מסתמנים כאן שלושה ממדים בדמותה של ראנא, שכדאי להבחין ביניהם אם רוצים להבין כיצד הם מתמזגים זה בזה. הממד הראשון הוא ראנא הקדומה או ראנא השכוחה, ראנא של "הזמן שקדם לזמן של קורות העולם". זוהי ראנא של העבר הרחוק או של מעמקי הזיכרון, ראנא כאופק שהמתין למשוררת מאז ומתמיד, מאז שחר חייה ואולי אף לפני כן. זה הממד המסתורי ביותר של ראנא, ומבחינה פרשנית גם הספקולטיבי ביותר, כי הוא אינו מתגלה בשיריה של הרכבי בטהרתו, אלא אך ורק מבעד לשני הממדים האחרים. אחת הסיבות לכך היא שראנא הקדומה היא גם ראנא השכוחה, ראנא שנעלמה. היא צללה בתהומות של זיכרון ושכחה, וגם אם הייתה, נשכחה. ואולי לא הייתה מעולם.

הממד השני הוא ראנא של ההמיה הכחולה (וליתר דיוק: של "ההמיה הכחולה של הבלתי מודע שלנו עכשיו" [ההדגשה שלי, א"ה]), המתפרטת לגלגוליה מבעד לשמותיה הרבים, כלומר מבעד לשמותיהן של הדמויות שיצרו עם המשוררת המיה כחולה: רות, בתיה, מוזס-הרושובסקי. זה הממד המוחשי והגלוי ביותר של ראנא, משום שאפשר להתחקות אחר תולדותיו המפורטות בספריה של הרכבי שקדמו לראנא, ולזהות את גלגוליו גם בשירי ראנא עצמם (בעיקר בשירים "נעילה", "מה שקורה בלב פשוט קורה", "איכשהו ידענו שכמיהתנו לשלמות" ובכמה מפרקי הפואמה "כל המציאות אלי"). זהו ממד שיש לו איכות של מסע, ואפשר גם להציגו כממד הפסיכואנליטי של ראנא.

הממד השלישי הוא ראנא השלמה או ראנא הזכורה, והוא זה שמלכד את כל גלגוליה של ראנא לדמות אחת הקיימת בכל הזמנים, גם "בעוד אלף שנים". ההתלכדות הפלאית הזאת מתוארת לא רק בשיר "נעילה", אלא במקומות נוספים בראנא, וביניהם בפרק 42 של "כל המציאות אלי"⁸, שבו היא מוצגת כ"רגע כביר": רגע שבו כל מחיצות הזמנים שההמיה הכחולה התנפצה אליהם נעלמו. זהו רגע כביר משום שראנא של ההמיה הכחולה הצליחה להתמזג בו באופן שלם עם ראנא השכוחה, ולכן גם להיפרד בו ממנה באופן שלם ולפנות את מקומה לראנא הזכורה, השלמה.

בעמודים הבאים אציע תיאור ראשוני של האפוס של ראנא: המסע מראנא השכוחה דרך ראנא של ההמיה הכחולה עד לראנא הזכורה.

יחד

הכול התחיל במשהו רע, משהו שלא היה צריך לקרות, לא ברור מה. מה שקרה נשכח. בזיכרון נותרו רק קטעי חזיונות מיטלטלים ללא אחיזה, בלי התאמה בין מראה לרגש, בין סימן למשמעות, בין קול לתמונה. נותר גם החותם הרגשי של מה שקרה, שדמה לפעמים למערבולת פנימית אלימה. את המערבולת הזאת, ואת התחושה שהיא אינה מוכרת, כלומר אינה זכורה, אפשר למצוא כבר בספרה הראשון של הרכבי, כי הוא מלך,⁹ בשיר "עיניך נעצמו על קרקעית הים", שהוצב מאוחר יותר, בגרסה שונה במקצת, בפתח כרך שיריה המקובצים של הרכבי משנת 2009, ציפור שבפנים עומדת בחוץ.¹⁰ הציטוט כאן הוא מגרסתו המאוחרת יותר של השיר:¹¹

בְּחִלּוּמֵי מִשְׁתוֹלְלֵת סְפִינָה נוֹרָאָה
וּפְתָנִים לְבָנִים מְשַׁחֲקִים עַל בְּטִנָּה

לֹא, אֵינֶנִּי מִפִּירָה אֶת הַמָּקוֹם אֲשֶׁר אֲנִי רוֹאָה

האפוס של ראנא הוא מסע ארוך בעקבותיה של המערבולת הזאת, כלומר מסע ארוך של היזכרות. זאת היזכרות מסוג מיוחד, היזכרות במשהו שלא ניתן להיזכר בו, ולכן אין בררה אלא לפורר ולהבליע אותו בזיכרון חדש, רצוף ונגיש יותר. זהו מסע מזיכרון שבור ומקוטע אל זיכרון שיש בו רצף ושלמות.

אלא שהמסע הזה, המסע אל הזיכרון החדש, חייב לעבור שוב ושוב במסלול העקבות שהותיר אחריו הזיכרון שאבד, להיסחף שוב ושוב אל תוך הדינמיקה המרסקת שלו ולנסות לשחזר מתוך מבט אל תוכה את מה שנשכח. תיאור תמציתי של מאמצי השחזור האלה, על הריסוק המחודש שכרוך בהם, אפשר למצוא בשיר "אוי מתאר":¹²

אֹי לְתֵאֵר אֵיזָה אוֹי
מִתְרַחֵשׁ לְעֵינֵינוּ
אֹי לְתֵאֵר אֵיזָה אוֹי
שֶׁבֶשׂ אֶת צְלִילוֹת דְּעֵתֵנוּ
אֹי לְתֵאֵר אֵיזָה אוֹי
הִיָּה מְחַרֵּיב אֶת גְּרוֹנֵנוּ
אֹי לְתֵאֵר אֵיזָה אוֹי
עֲשֵׂה גִיהֲנוֹם לְמֵאֵינֵנוּ
אֹי לְתֵאֵר אֵיזָה אוֹי
הִיָּה לָנוּ בִּינֵינוּ לְבִינֵנוּ

ה"אוי" הוא תמיד כפול: זה של המאמץ לתאר וזה של מה שמתואר. בצמד השורות הראשון שניהם מתרחשים באותו זמן, בהווה: "אוי לתאר איזה אוי / מתרחש לעינינו". אבל בהמשך, המאמץ לתאר נותר בהווה, ואילו מה שמתואר נסוג אל העבר והופך בעצם לשחזור: "אוי לתאר איזה אוי / היה מחריב את גרוננו", והשחזור הזה אינו אלא זיכרון חדש. התיאורים או השחזורים האלה, שחזורי האוי, אינם דומים לקטעי הזיכרון הסתומים שצפים בספרה הראשון של הרכבי, משום שמסע ההיזכרות מעניק להם הקשר וכיוון, מעניק להם, בלשונה של הרכבי, "זמן / ועומק / ותנועה"¹³. אפשר למצוא שחזורים כאלה בכל ספריה של הרכבי מאז עדי. הנה אחד מהם, מתוך המחזור "רחוב הבדידות השלמה"¹⁴:

רִצְפַת הַזִּכְרוֹן מְלֵאָה

דָּם

עֲלֵיהָ חֶקוֹק שָׁם

אֲשֶׁה גְבוּרָה

לְהַטּוּטִיָּה וְצַחוּקִיהָ

גְּעִגּוּעִיהָ

וְשִׁבְרָה

אין דרך לדעת מי היא "האישה הגיבורה" שדמה נשפך ושמה נחקק על רצפת הזיכרון. אולי זאת ראנא. אולי מישהי אחרת. אולי מה שנרצח הוא היחד של המשוררת וראנא. ואולי היחד של המשוררת עם עצמה.

זאת אולי הדרך הטובה ביותר להבין מי זאת ראנא: מי שהייתה פעם יחד עם המשוררת, הייתה תחושת היחד שלה, והאפוס של ראנא הוא מסע של שיבה אל היחד הזה: היחד שנרצח וקם לתחייה בדמותה של ראנא.

הרכבי משתמשת לא פעם בשורש ר.צ.ח. כדי לסמן בעזרתו את מה שנעלם בזיכרון השבור, כלומר את החורבן הבראשיתי שהיא מנסה לשחזר. היא עושה זאת, למשל, בפרק י"ג של המחזור "רחוב הבדידות השלמה", שבו היא כותבת: "ורצחתי אביר בלתי מנוצח // לא ידעתי את שם האביר שנרצח"¹⁵. לפעמים היא מציגה את עצמה כמי שרצחה, ולפעמים הרוצח הוא גבר, המכונה באחד משיריה "הרוצח הזה"¹⁶. במקומות רבים נרמזת זיקה בין הרצח לבין אביה של המשוררת, אם כי קשה להחליט מהו טבעה המדויק של הזיקה: אם האב הוא זה שרצח, זה שנרצח, או זה שברח והפקיר את המשוררת לרצח.¹⁷ מה שברור הוא שדמות האב נותרה כלואה בין השברים והמחיצות של הזיכרון האבוד והמקוטע, בלי שתתגלה שוב כדמות ניתנת לזיהוי במרחבי הזיכרון הרציף והנגיש המעוצב בשירי ראנא. נרמז כאן טבעם הכאוטי והמתערבל של מה שהרכבי מכנה "חיינו" או "המציאות" בפואמה "כל המציאות אלי"¹⁸. אי-אפשר להציע ל"חיינו" או ל"מציאות" תיאור ביוגרפי רצוף וסדור, אלא רק לתאר אותם כרעידת אדמה מחזורית שהזיכרון אוסף שוב ושוב את ניצוליה. ובין הניצולים המתוארים בראנא – המשוררת, ראנא עצמה, החוליגנים, חיי

הלילה, המארכת בפאב וכו' – אי־אפשר למצוא את אמה ואביה של המשוררת, וזאת למרות ששניהם מהבהבים בנקודות מפנה משמעותיות לאורך המסע.¹⁹ ומכיוון שאי־אפשר למצוא אותם בשירי ראנא (ואולי אפשר, אך רק בצורה מקוטעת ושבורה), אין טעם לנסות להבין את תפקידם בחורבן הבראשיתי או את הזיקה שלהם לראנא.

גם בראנא, בפרק 42 של "כל המציאות אלי", אפשר למצוא משהו שדומה לשחזור של החורבן הבראשיתי. הוא הרבה יותר מפורט והרבה פחות סמלי מהשחזור ב"רחוב הבדידות השלמה", בין השאר משום שעם השנים נוספו לאירוע השכוח שכבות חדשות של התנסות וזיכרון שהצטברו במהלך המסע אליו, אבל אותו דם עצמו שפוך שם על הרצפה, וליתר דיוק: מתגלגל.²⁰

תֵּאָרִי לְעֶצְמֶךָ לְחִיּוֹת הַיָּכֵן שֶׁהִכַּל קוֹרָה – לְשִׁמְעַ אֹתָם צוֹעֲדִים בְּשׁוֹרָה, מִבִּיטִים בְּנוֹ שֶׁעָה אֶרְכָּה, מְכַבִּים אֶת הָאוֹר, צוֹנְחִים לְצִדְנוֹ, טוֹפְחִים בְּעֵלִיזוֹת עַל שְׁעֵרוֹתֵינוּ, מוֹשְׁכִים אוֹתוֹ בְּחֻזְקָה, מְשַׁפְּשָׁפִים אֶת לְחֵינּוּ, מַעֲלִים אֶת בְּהוֹנוֹת רְגְלֵיהֶם, דוֹחֲקִים אֶת יְדֵיהֶם, מִתְחִילִים לְטַפֵּס עַל צְוָארֵנוּ, לְהֶאֱנֹק, לְצַרְחַ, לְאַבֵּד שְׁלִיטָה; חֲמוּמֵי מִזְג שְׂכֻמוֹתָם, וְגַם כְּאִשֶּׁר הֵם מִתְחִילִים לְכוּץ אֶת שְׁפֹתֵיהֶם זו לְזוֹ, לְשַׂרְבֵּב אֶת לְשׁוֹנָם בְּחוֹלְמָנוּיִת, מְרַב הִנָּאָה, לְהִתְפַּסּוֹת בְּעֶרְפֶּל לָבֵן, לְהִגִּיר רִיר

פֹּה וְשָׁם הִזְעָה הַשְּׁחָרָה, חָדַר הֶרְחָצָה, הִגְבַּ, הִבְטָן, הִכְתְּפִים, פְּפוֹת הַיָּדִים, הִבְרָפִים, בְּהוֹנוֹת הָרְגְלִים, הַצְחָקוּקִים, הָדָם שֶׁלֹּא מִפְסִיק לְהִתְגַּלְגֵּל עַל הָרִצְפָּה

מתברר שאפילו בראנא ניכר עדיין הניתוק בין תמונה וקול או בין מראה לרגש שמאפיין את האירוע השכוח. הנשים בתמונה, כנראה ראנא והמשוררת, דוממות לגמרי. רק הגברים פעילים, אבל במובן מסוים גם הם דוממים לחלוטין. אפשר לחוש היטב בהתענגות שלהם, והם צווחים ונאנקים, אבל מעבר לזה – כלום. אפילו הדממה של הנשים לא מעוררת בהם תגובה. הם מסתערים על גופן אך שקועים לחלוטין בעצמם. מי שמוסיפות לתמונה פרשנות רגשית הן ראנא והמשוררת, שיושבות יחד בקליניקה של מוזס-הרושובסקי:²¹

זֶה הָיָה רֵגַע פְּבִיר שְׁבוּ יְכַלְנוּ, אֶת וְאֵנִי, לְהִתְבוֹנֵן בְּרִגְשׁ הַבוֹשָׁה שְׁחוֹזֵר עַל עֶצְמוֹ כֵּל הַזְּמַן, בְּגַעַל. בְּכַחֲלֵהּ.

זה התפקיד המשמעותי ביותר של ראנא, בכל גלגוליה: היא מאפשרת להיזכר ולזכור, לחבר תמונה לקול, ומראה לרגש. מבט עיניה וקולה הם קמעות מאגיים של זיכרון. הם מעוררים את הזיכרון לחיים ונותנים לו משמעות. וסביר להניח שגם ראנא הקדומה העניקה למשוררת קמע כזה כשהחורבן הבראשיתי השתולל, ונהרות של זעם ובחילה, אימה ופחד, של דם מתגלגל, איימו לצרוב את ההכרה עד לבסיסה; היא העניקה למשוררת קמע של שלמות – קמע ששומר על שלמות הזיכרון – שבעזרתו הובלע החורבן, או לפחות חלק ממנו, בזיכרון אחר, שהיה אמנם פחות רצוף, אבל שמר בין שבריו את מה שהחורבן איים לקחת: את הכמיהה ליחד, לרצף, לשלמות.

החורבן פוצל מהשלמות שאבדה בו. רצח היחיד פוצל מזכר היחיד. את הפיצול הזה משחזרת הרכבי בשירתה באמצעים רבים, בין השאר באמצעות חיזיון של מבט מפוצל: זוג עינים שאחת מהם פקוחה ורואה והאחרת עצומה וחולמת. ובעוד העין הפקוחה פעורה מרוב אימה לנוכח החורבן או הרצח, העין השנייה נעצמת כדי לשוב לאחור, להיאחז בזיכרון קדום, בקמע של ראנא, ולגונן בעזרתו על השורש, על היחיד, על השלמות:²²

עֵין אַחַת רוֹאָה אֶת סוּפָה וְעֵין שְׁנֵי
מֵרְחֶמֶת פֶּן תַּחֲיֶה דְבַר וְהַפּוּכּוֹ

באירוע הבראשיתי, כלומר כשהיחיד נרצח, היו דבר והיפוכו: רצח ויחיד. מצד אחד חורבן, דין וגזרה, ומצד שני ישועה, חסד ונחמה. ובעוד עין אחת נותרה פקוחה לנוכח החורבן ונגזר עליה לראות את סופה ולספוג אל תוכה דבר והיפוכו, העין השנייה נעצמה כדי לרחם ולנחם: לגונן בתוכה על שלמותו של היחיד, על החסד והישועה שנמצאו בקמע של ראנא, ולהבטיח שהיחיד ייוותר שלם. המבט פוצל לעין פקוחה ורואה שאינה מבינה דבר, שכן חסר לה המפתח – חסרה לה הכמיהה לשלמות, לתיקון או לגאולה, שבלעדיה אין הבנה – ולעין חולמת או הוזה ששומרת על מפתח היחיד, אך בלי לזכור מה היא צריכה או יכולה לפתוח בעזרתו.

המבט המפוצל הוא מבט שזוכר הכול כי הכול טמון בו, אבל גם שוכח הכול, שכן הנתק בין העיניים לא מאפשר למזג בין מה שנשמר בכל אחת מהן בנפרד. כדי שהחיבור הזה יתאפשר שוב, צריכה להופיע ראנא של ההמיה הכחולה עם מבטה השלם: "הו ראנא, מבט עיניך, המבט בעיניך, המבט של עיניך" – מבט שמתגלה לא רק בראנא אלא בכל ספריה של הרכבי – ולפתות את העין העצומה להיפקח. וכאשר העין העצומה מתחילה להיפקח, המסע אל הזיכרון יוצא לדרך: המסע לשחזורו של רצח היחיד ושל היחיד שנרצח. משהו מאופיו של המסע הזה ניכר היטב בבית הרביעי של השיר "לפני נסיעתי":²³

זֶה בָּא עוֹד פְּעַם.
אֲנִי רוֹאָה אֶת זֶה חוֹזֵר לִפִּי הַרְגָעִים.
זֶה מֵתְפַשֵּׁט כְּמוֹ מֵאֲמֵץ לְהִשָּׂאֵר
בְּצֶלֶם אֱלֹהִים.
אֲנִי לְבוֹא. אֲנִי לְצֵאתָ. אֲנִי הֵינּוּ
בֵּית רִיק שְׁבוּ נְבָרָאוּ הַמְרָאוֹת
הַיוֹצֵאִים מִן הַקֶּלֶל.
צְפוּר שֶׁל צֵעַר מָה הִיא שׁוֹאֶלֶת.
עֵין אַחַת רוֹאָה אֶת סוּפָה וְעֵין שְׁנֵי
מֵרְחֶמֶת פֶּן תַּחֲיֶה דְבַר וְהַפּוּכּוֹ.
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ יִבְּנֶה בְּעֵינַיִם מְלֵאוֹת דְּמָעוֹת
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ יְבוֹא בְּזִהִירוֹת גְּדוּלָה
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ לֹא תַעֲשֶׂה אֶפְלוֹ נִשְׁמָה יְיָדוּתִית קְרוּבָה
דְּבַר וְהַפּוּכּוֹ בְּרַחוּק מָה

צמד השורות שפותח את הבית, "זה בא עוד פעם / אני רואה את זה חוזר לפי הרגעים", חוזר בשיר כולו חמש פעמים ומחלק אותו לחמש יחידות. מה שחוזר ובא פעם אחר פעם הוא זכר האירוע הבראשיתי, שהולך ומשנה את פניו לאורך מסע ההיזכרות, או בניסוח אחר: הולך ומשנה את פניו ככל שהמבט המפוצל מתמזג ומתמקד. בכל פעימה הוא חוזר בווריאציה חדשה, נגישה ושלמה יותר, ומווריאציה לווריאציה הוא הולך ומצטבר לרצף חדש של זיכרונות שעתידי להחליף את האירוע הבראשיתי.

מדובר בפעימה חוזרת, ומה שפועם – חותמו של האירוע הבראשיתי שהולך ומתחלף בזיכרון נגישה יותר – "מתפשט כמו מאמץ להישאר בצלם אלוהים". צלם אלוהים הוא היחד (השלמות, ראנא), והמאמץ לשמור על הצלם הוא היבט מהותי של הפעימה עצמה: יש לשמור על היחד למרות ההיזכרות ברציחתו. זהו מאמץ שמתרחש בשני מישורי זמן שונים, אך קשורים ומקבילים זה לזה. היה מאמץ כזה בעבר הרחוק, באירוע הבראשיתי עצמו, כאשר העין העצומה שמרה על זכר היחד למרות הירצחו לנוכח עין הפקוחה, ומאמץ מקביל מתרחש גם עכשיו, ביחד החדש שהולך ומתגלה: היחד של ההמיה הכחולה.

הצורות הדקדוקיות יוצאות הדופן "אני לבוא. אני לצאת. אני היינו" מבהירות שמה שחוזר, יוצא ובא, נהנה ממעמד דקדוקי מיוחד: אין לו מיקום ברור ברצף הזמן (ומכאן השימוש בצורות המקור הנסמך "לבוא" ו"לצאת"), והוא נע בין יחידה, "אני", לבין רבות, "היינו", כלומר בין המשוררת לחוויית היחד שלה או בין המשוררת לראנא. "אני לבוא" פירושו: היחד חוזר. הוא חזר פעם, כשנשמר בעין העצומה, והוא חוזר כעת שוב, ביחד של ההמיה הכחולה. "אני לצאת" פירושו: היחד נשחת או נרצח. הוא נשחת פעם, בחורבן הבראשיתי, והוא מאיים להישחת שוב ביחד החדש. והכול מתואר בלשון של סיכום במילים: "אני היינו / בית ריק שבו נבראו המראות / היוצאים מן הכלל". הבית הריק, המלא חזיונות, הוא היחד הרצוח, המרוקן, השכוח, שהותיר אחריו חזיונות של חורבן וישועה – הותיר את "המראות היוצאים מן הכלל" – ששבים ומתעוררים כעת, בהמיה הכחולה, והופכים משיירים של זיכרון אבוד ומקוטע לנבואות שחוזות ורוקמות זיכרון חדש.

ציפור הצער שמופיעה מיד אחר כך, "ציפור של צער מה היא שואלת", היא דמות שמתעצבת שוב ושוב בספריה של הרכבי, משתנה ללא הרף ואף על פי כן שומרת על רציפותה. הדמות משקפת מתח חריף בין שני סוגי יחד ששואפים להתמזג: מצד אחד היחד הקדום, שנרצח לנוכח העין הפקוחה, נשמר בעין העצומה ונשכח בגלל שהמבט פוצל; ומצד שני היחד החדש, של ההמיה הכחולה, שמאפשר את התמזגותו והתמקדותו המחודשת של המבט. במילים אחרות: ציפור הצער משקפת את המתח בין ראנא הקדומה והאבודה לראנא של ההמיה הכחולה. בשירי עדי לובש המתח הזה אופי של קינה, צער או דמעות ("ציפור של צער"), המעורב בתחושה של ריחוק, מסתורין או חידה ("מה היא שואלת"). כפל הקינה והחידה מתגלה שוב כאשר "הדבר והיפוכו" מתואר כמי שייכנס "בעינים מלאות דמעות", אך גם "בזהירות" וב"ריחוק מה". את הביטוי הצלול ביותר לכפל הקינה והחידה המאפיין את דמותה של ראנא בשירי עדי אפשר למצוא בשיר "העינים האלה"²⁴, שנפתח כקינה וממשיך כחידה:

כָּאן לְעוֹלָם כְּבֵר לֹא אֶשְׁמַע אֶת קֶצֶף הַגְּלִים
 אֶת מְשַׁאֲלוֹת הַרוּחַ בְּהֵרִים
 וְאֶת קוֹלָהּ הַטּוֹב שֶׁל שׁוֹשְׁנָה
 וְהַקּוֹלוֹת הַחֲרָשִׁים שֶׁל אֱלֹהִים.
 אֲשֶׁה מִתִּיפַחַת בְּאִשָּׁה.

הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה, לָמָּה בּוֹכוֹת בִּי הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

מָה שָׂמָּה?

מָה שָׂמִי?

הָאִשָּׁה הָאֲחֵרֶת, זֹאת אֲנִי?

אִיָּה גַּעְגּוּעִיָּה?

וְגַעְגּוּעִי?

אִיָּה רְחוֹבוֹתִיָּה?

וְרְחוֹבוֹתִי?

מְדוּעַ, לְפִי מִנְחִיָּה, אֲנִי מְשַׁגְּעֶת?

מְדוּעַ, לְפִי מִנְחִיָּה, הִיא הוּד מְלֻכּוֹתָהּ?

ראנא בגלגולה האחרון והשלם, ראנא של ראנא, תתבקש לזכור את החידה ההיא, לזכור אותה כמו שפיתרון זוכר את החידה שממנה צף ועלה:²⁵

הוּ רָאנָא

הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

אֵל תִּשְׁכַּחֵי אֶת הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

לָמָּה בּוֹכוֹת בִּי הָעֵינַיִם הָאֵלֶּה

שברים וציפורים

אפשר להצביע על השיר שבו האפוס של ראנא נרמז לראשונה. זה השיר "בלילה זה קראו לה", מספרה הראשון של הרכבי, כי הוא מלך, הדומה לשירים רבים בספרה השני, עדי, ומבשר, בעצם פותח, את השלב המגובש בשירתה:²⁶

בְּלִילָה זֶה קְרָאוּ לָהּ

בְּכָל שְׁמוֹתֶיהָ

- הִיוּ לָהּ חֲמֵשֶׁה-עָשָׂר שְׁמוֹת -

וְאָסְפוּ אֶת שְׁבָרֶיהָ

מִכָּל עֲבָרֶיהָ,

וְנָסוּ לְחַבֵּר אוֹתָם לְצוּרוֹת.

לְכַנָּה, אֶפְרָפְרָה, מְאוֹרֶרֶת,
זָהְרוּ צְפוּרִים בְּכָל מִינִי
מְחֻזְזוֹת רְחוּקִים עַל פְּנֵיהָ,
מְחֻכּוֹת לְהִגִּיד עֲתִידוֹת.

וְכָל הַלַּיְלָה רְאִיתִי מְנִיפּוֹת
מְתְרוֹצְצוֹת בְּתוֹךְ הָאוֹר
וְצְפוּרִים שְׁנֹאֶסְפוּ סְבִיבָה
הַתְּחִילוּ לִיצֹר מְחֻדָּשׁ
אֶת מְאוֹרְעוֹת חַיִּיהָ

מפליא למצוא כבר בספרה הראשון של הרכבי שיר שמתאר בצורה ממצה כל כך את ההיגיון הפנימי של האפוס של ראנא כולו – אפוס של היזכרות שמחליף זיכרון ישן, שבור וקטוע, בזיכרון חדש, שלם ורציף. עם זאת, כדאי להעיר שהשיר מובא כאן בנוסח מאוחר שלו, כפי שהופיע בספר ציפור שבפנים עומדת בחוץ, ואילו השיר בנוסחו המוקדם, כפי שהופיע בספר כי הוא מלך, שונה למדי. חלק מהפלא, כלומר מאופיו הנבואי של השיר, אפשר אפוא להסביר באמצעות נטייתה של הרכבי לכתוב את שירה הישנים. את הזיקה הזאת בין שכתוב ונבואה, כלומר בין רצף רגיש ודייקני של שכתובים יצירתיים לבין היכולת להציג אירועים חדשים כהתגשמותן של נבואות עתיקות, אפשר למצוא גם בשירת הנבואה התנ"כית. שכתוב יצירתי שנובע מתשוקה לרצף הוא סוד יופיה וחכמתה של כל שירה נבואית.

דומה שגיבורת השיר משתוקקת להיזכר: הציפורים שמרצדות "במחוזות רחוקים על פניה" זוהרות מרוב ציפיה "להגיד עתידות", כלומר לספר את הסודות הידועים להן, ובסוף השיר הן כבר לא מתאפקות ומתחילות "ליצור מחדש את מאורעות חייה". אבל הדימויים שהמשוררת משתמשת בהם חושפים גם יחס ספקני ומתנכר להיזכרות הזאת. היא מתוארת כהליך נלהב מדי, חפוז, אלים, הרפתקני, מפוקפק, המייצג אולי תשוקות זרות ורחוקות: את תשוקותיהם האלימות של הקולות שמתעקשים לקרוא לה בכל שמותיה, או את תשוקותיהן המסוכנות של הציפורים. וכמובן, קשה להתעלם מהאפשרות שמקורן של הספקנות וההתנכרות הוא בחדרה מפני הזיכרונות עצמם: זיכרונות החורבן הבראשיתי שגרם לגיבורת השיר להתנפץ לשברים.

מיהם אלה שקוראים למשוררת בכל שמותיה בתחילת השיר? קשה לדעת, אבל ברור שתפקידם דומה לזה של דמויות רבות שהמשוררת פגשה במהלך חייה: מצד אחד בתיה ורות ורינה, גלגוליה של ראנא, ומצד שני הדמויות הגבריות המכוננות "ויניק"²⁷ ו"דוקטור מוזס"²⁸ רובן ככולן פסיכואנליטיקאיות ופסיכואנליטיקאים שהשתתפו במסע ההיזכרות, ובשיר "בלילה זה קראו לה" נוכחותן או תרומתן מתוארת לראשונה בצורה גלויה יחסית.

השיר משקף בעדינות יוצאת דופן, וירטואוזית, רצף תזזיתי של עמדות אפשריות כלפי הדמויות האלה: פחד, ניכור, התנגדות נואשת, כמיהה, מאמץ לשלוט בכמיהה, חשש מפניה,

אבדן שליטה – כאילו גיבורת השיר מתנפצת שוב לשברים במהלך ההיזכרות, אך בה־בעת משתדלת לחבר את השברים האלה לקשת רחבה ורצופה של אפשרויות שמשקפת את המורכבות שמתגלה לה.

שלושה כוחות עיקריים מתבלטים בתוך הקשת הזאת. שני הכוחות הראשונים הם כמיהה להיזכר ופחד להיזכר, וליתר דיוק: הכמיהה לראנא, ליחד, ואימת ההיזכרות בחורבנו. את הכוח השלישי אפשר לתאר כנאמנות או כמסירות – מסירות מוחלטת לרציפותו של הזיכרון. תפקידה של המסירות היא להבטיח שיהיה תואם מושלם בין הזיכרון שאבד לזיכרון החדש, בין נבואה להתגשמותה, בין מאורעות חייה "המקוריים" של גיבורת השיר לבין מאורעות חייה כפי שיתגלו, יתעצבו ויווצרו מחדש בתהליך ההיזכרות. צמד הזיכרונות, זה שאבד וזה שעתיד לתפוס את מקומו, חייבים להתאים זה לזה כמו שני צדדים של אותה מטבע: עליהם להיות זהים זה לזה למרות פער הזמנים ביניהם. הרכבי מכנה את המסירות הזאת לרציפותו של הזיכרון "החשק לשלמות"²⁹ ואת המסע שהמסירות הזאת מכתובה היא מכנה "מסע לתוך שלמות"³⁰ ו"המסע אל תוך שלמות שלנו"³¹.

את המסירות לרציפותו של הזיכרון אפשר לבטא בעזרת נוסחה פשוטה יחסית: הנוסחה שקובעת שאסור להניח לאימה ולכמיהה, או לגזרת החורבן ולנבואת הנחמה שנחבאות במבוך הזיכרון והשכחה, להינתק זו מזו. הן שני היבטים של אותו אירוע בראשיתי, של אותו זיכרון שבור ומקוטע, של אותו מבט שפוצל לעין פקוחה ולעין עצומה, ועליהן להתגלות יחד בזיכרון החדש שיתפוס את מקומו של הישן.

ומה שמדביק את הכמיהה והאימה זו לזו הוא היחד עצמו: היחד של שתי העינים, הפקוחה והעצומה; היחד שנרצח לנוכח העין האחת ונשמר שלם בעין השנייה; היחד שהותיר את המשוררת לבדה, אך גם נבלע בתוכה ונחתם בזיכרונה. מסע ההיזכרות מבוסס על מסירות מוחלטת לרציפותו של היחד הזה – לאחדות החורבן והנחמה: רק היחד שנשחת ונרצח יכול לקום לתחייה, ועליו לקום לתחייה בדמות היחד שנשחת ונרצח. כל יחד אחר יהיה כוזב ומזויף, ידמה לגיבוב חפוז של "שברים" ל"צורות", לטקס מאגי יומרני או להגדת עתידות מפוקפקת, להמצאה של יחד שלא היה ולא נברא, במקום לשחזור עיקש ומסור של היחד שהיה ואבד.

בשיר "בלילה זה קראו לה"³² מסע ההיזכרות כאמור רק נרמז. המסע מתחיל להתממש והמשוררת יוצאת לדרך בשירי השער הראשון של הספר עדי, למשל בשיר "בלילה זה", שאפשר לראות בו שיר המשך לשיר "בלילה זה קראו לה"³³:

בְּלִילָה זֶה רְאִיתִי אֶת שְׁבָרֶיהָ
וְאֵת הַצְּפוּרִים אֲשֶׁר מְשָׁכוּ
בְּכָל שְׁעָרוֹתֶיהָ
וְאֵת הַצְּפוּרִים שֶׁנָּחוּ עַל גְּבֵה
וְאֵת הַצְּפוּרִים שֶׁרָצוּ עַל פְּנֵיהָ
וְאֵת הַצְּפוּרִים אֲשֶׁר הִלְכוּ עַל

קצות אַצְבְּעוֹתֶיהָ
 וְאֵת הַצְּפּוּרִים אֲשֶׁר עֲמְדוּ בַחֲלוֹנוֹת
 וְאֵת הַצְּפּוּרִים אֲשֶׁר כָּסוּ אֶת קוֹלוֹתֶיהָ
 בְּדָם וְעֵשְׂבִים וּבַחֲלוֹת

בְּלִילָה זֶה רָאִיתִי אֶת שְׂכָרֶיהָ
 וְלֹא הָיְתָה כְּמוֹהָ מְשֻׁבֶּרֶת לְשְׂכָרִים

הקולות שקראו למשוררת ונקבו בכל שמותיה נעלמים בשיר הזה. היעלמותם מחדדת מאוד את הניגוד בין שברים לציפורים, שאפשר לפרשו כניגוד בין שני חלקים ביזכרונה של המשוררת: החלק המת והדומם והחלק החי והדינמי. ובעוד בשברים יש משהו חד־משמעי: "ולא היתה כמוה משוברת לשברים", את הציפורים מאפינת דו־משמעות עקיבה. מצד אחד נוצר רושם שהציפורים משתתפות במעשה הריסוק של גיבורת השיר, וזאת הן בגלל נטייתן להתרבות ולהתפצל, המשקפת את השתברותה לשברים; הן בגלל האלימות שהן מפגינות כלפי גופה כשהן מושכות בשערותיה; והן בגלל ניסיוןן להשתיק, להטביע או לקבור אותה: לכסות את קולותיה "בים ועשבים ובחולות". אלא שבו־בזמן נוצר גם רושם הפוך: שהציפורים מגייסות את כל כוחן כדי לעורר את גופה הדומם והשבור של גיבורת השיר, להשיב אותה לחיים, ואולי אפילו להרגיע ולנחם אותה – לכסות אותה כמיטב יכולתן בשמיכה מאולתרת ולכסות על בכיה וגניחותיה בקולותיהן המרגיעים.

פיצול הזיכרון לחלק מת ודומם ולחלק חי ודינמי מוכר לנו היטב משירים רבים אחרים של הרכבי. למשל: משחזור האירוע הבראשיתי בספר ראנא, שבו היה לזיכרון חלק מת ודומם, זה שהתרחש "היכן שהכל קורה", כאשר החוליגנים תקפו את המשוררת וראנא; וחלק נוסף, חי ודינמי, שהתרחש בקליניקה של מוזס־הרושבוסקי.³⁴ הפיצול גם מוכר לנו מפיצול המבט לעין פקוחה ועין נעצמת, וליתר דיוק: מהנגדת המבט המפוצל הזה, העיזור, למבט עיניה הממוזג של ראנא, כאשר היא שבה בחסות ההמיה הכחולה לחייה של המשוררת.³⁵ החיזיון שנרקם בשיר "בלילה זה" – חיזיון שאפשר לפרש כדיוקן עצמי של המשוררת כדמות מנופצת לשברים שציפורים מתערבלות ביניהם – אינו אלא מה שנגלה למשוררת כשהמבט המפוצל מתחיל להתמזג ולהתמקד.

ומה שגיבורת השיר רואה כשמבטה נפקח הוא את עצמה: היא רואה את התנפצותה לשברים, כלומר את רצח היחד, אבל בה־בעת היא רואה גם ציפורים שמתערבלות בין שבריה בסחרחרות בלתי מפוענחת, הממזגת קשת רחבה של רגשות סותרים: אלימות, זעם, בושה ("הציפורים אשר משכו בכל שערותיה", "הציפורים אשר כיסו את קולותיה / בים ועשבים ובחולות"), איום, בהלה, זהירות ("הציפורים שרצו על פניה", "הציפורים אשר הלכו על / קצות אצבעותיה", "הציפורים אשר עמדו בחלונות"). ולצד כל אלה גם כמיהה ואולי אף נחמה: כמיהה להעיר את גיבורת השיר לחיים, והשתדלות להשקוט ולהרגיע אותה.

המערבולת הזאת היא מערבולת "הדבר והיפוכו" שהעין הפקוחה נחשפה לה בראשית הזמנים. ומה שמאפשר למערבולת להצטייר שוב בחיזיון צלול כל כך הוא הקמע של ראנא שנשמר בעין העצומה, זו שמתחילה כעת להיפקח. אלא שהעין העצומה רק מתחילה להיפקח – זהו רגע מוקדם מאוד במסע ההיזכרות – ולכן החיזיון שמתגלה למבט המתמזג עדיין חידתי מאוד. עדיין לא ברור למה היחד התנפץ: אין שום פרט שמסגיר את טבעו של החורבן שהתרחש בראשית הזמנים. גם לא ברורה עדיין מגמתה של תנועת הציפורים: האם הן משחזרות את החורבן, או להפך, מנסות להקים לתחייה את מה שהתנפץ בו. כל מה שגלוי לעת־עתה הוא שהיה חורבן שראוי לקונן עליו, ושטבעו עדיין חידתי. כמו במקומות רבים בספר עדי, יש כאן קינה המשולבת בחידה.

על חוט השנרה

אחרי שמיקמתי את היציאה למסע ההיזכרות במעבר מספרה הראשון של הרכבי לספרה השני, אני קופץ לספרה השלישי, אני רוצה רק להגיד לך, כדי להצביע על שני קשיים או איומים מרכזיים שמסע ההיזכרות נתקל בהם: הקושי שכרוך בהתרחקותו ובהתנתקותו של העבר מההווה; וקושי נוסף, מנוגד לכאורה, שכרוך בפלישתו של העבר אל תוך ההווה. אפשר לראות בשני הקשיים האלה שני סוגי שכחה שהמסע אל הזיכרון מנסה להתגבר עליהם.

בשיר "באחד הימים, כשהכל יימחק"³⁶, ראנא של ההמיה הכחולה כבר גלויה לחלוטין, ושמה "רות". זהו שלב חדש לגמרי ביחד של המשוררת וראנא, שבו הן ניצבות זו מול זו. שלב זה חורג משני סוגי היחד שתוארו עד כה: הן מהיחד המופנם והמושלם של ראנא הקדומה, והן מהיחד המקונן והחידתי של שירי עדי. לקראת סוף השיר מתוארים שוב שני סוגי היחד האלה, הקדום והחידתי, אלא שהפעם הם ממוקמים בעבר:

שַׁחַר אָדָם הַתְּפוּרָר בְּקֶצֶה
צְפוּר בְּתוֹךְ צְפוּר נִקְרָה מֵתוֹךְ שְׁנָה
וְכָל רֵגַע וְרֵגַע הָיְתָה נִעְלָמָת
לְרֵגַע
עַד שֶׁהָיְתָה כְּמִין נִקְרָה
שֶׁמֵתְכַוֵּנָת לְשִׁלְמוֹת

וְהַצְלִילוֹת וְהַצְלִילוֹת
וְהַצְלִילוֹת אֲשֶׁר לְוִתָּה אֶת יְגוֹנָה
כָּל יוֹם, כָּל שָׁעָה
– שְׁעֵמְדָה וּבְכַתָּה לִימִינָה –

האם אַתְּ מְבִינָה?

מעוצבות כאן שתי דמויות אלגוריות שעמדו פעם זו לצד זו: ציפור בתוך ציפור שנעלמת אל תוך נקודה המתכוונת לשלמות, ולימינה צלילות שמלווה את יגונה של הציפור ומבכה את חורבנה. הציפור המתכוונת לשלמות משקפת את המשוררת בשעה שהיא נעלמת אל תוך היחד הקדום שלה. הצלילות המקוננת משקפת את מבט עיניה הדומע של ראנא המוכר לנו משירי ענדי. ואילו היחד של צמד הדמויות האלגוריות – של הציפור והצלילות – משקף את היחד החדש, המאויים, של המפגש הפסיכואנליטי עם רות. כאן תיאור המפגש אמנם הרמוני יותר, לכאורה, שכן שתי הדמויות כבר אינן עומדות כמעט זו לצד זו כמו בשיר "מטיבם של דברים",³⁷ אלא ממש זו לצד זו. ואף על פי כן דומה שזהו יחד מוגבל במיוחד, כי בעוד רות מפרשת לציפור את מצבה באמצעות בכי וקינה, המשוררת הולכת ונעלמת אל תוך עצמה.

ההבדל בין הציפורים המתערבלות בשירי ענדי לבין התמונה האלגורית שמצטיירת בשיר "באחד הימים, כשהכל יימחק" הוא ההבדל שבין הווה חי וסוער, זה שמאפיין את "ההמיה הכחולה של הלא מודע שלנו עכשיו" [הדגשה שלי, א"ה], לבין הגרסה שלו בזיכרון, שיש בה משהו מתפוגג, הולך ונמחק. הציפור של היחד הקדום שבה ונעלמת אל תוך עצמה, אל תוך בדידותה, ובינה לבין ראנא נפער מרחק רגשי גדול, למרות הצלילות והדמעות.

השיר "באחד הימים, כשהכל יימחק"³⁸ הוא נבואת חורבן, נבואה של "הימחקות", המבוססת אמנם על זכר חורבנו של היחד הקדום, אך משליכה אותו על היחד החדש, זה של ההמיה הכחולה. זוהי בעצם אזרה מפני הימחקותו בשנית של הזיכרון. אלא שהאיום בהתפוגגות הזיכרון החדש, כלומר בהתנתקותו המחודשת של העבר מההווה, כרוך באיום נוסף, הפוך בכיוונו: האיום בהתפרצותו של העבר אל תוך ההווה. האיום הזה מתגלה בכל עוצמתו בשיר "כחיה שיכורה משחרת לטרף",³⁹ שגם בו המפגש בין שני סוגי היחד, הקדום וזה של ההמיה הכחולה, מתואר לכאורה בדרך הרמונית במיוחד: באמצעות דימוי לחיבוק זהיר בין שתי ציפורים בודדות: "היתה כציפור מהודרת שאיבדה, לזמן מה, / את כדור הארץ / חובקת לה, בזהירות, ציפור דומה". אבל כמו שיתברר מיד, החיבוק הזהיר הזה מסתיר משהו הרבה יותר אליים: שתי חיות שיכורות, משחרות לטרף, שמאיימות לשוב ולקרוע את התודעה והזיכרון לגזרים.

במילים הראשונות של "כחיה שיכורה משחרת לטרף", ההמיה הכחולה כבר בוערת במלוא עוצמתה ממש באמצע החדר. צבעה אמנם לא כחול, אבל קל לזהות אותה. כמו בשירים רבים של הרמון, היא מופיעה בדמות אור:

אור הַחֶדֶר הַחֲמִיר וְהַלֵּךְ.
מִן הַפֶּנֶה מְדֻדָּה, הֵיטֵב מְדֻדָּה, אֶת פְּחָדֶיהָ.
עֲנַן וְרֵד צֶפֶן עַל בְּרִכְיָהּ וְשָׁר.
צִלִּיל מִיַּחַד שֶׁל בְּכִיָּה מְשֻׁנָּה
הַתְּפֹזֵר בְּכָל עֲצָבֶיהָ.
פֶּזֶן רֵךְ נִשְׁפָּךְ מֵעֵינֶיהָ.

זוהי היזכרות. זכר מאורעות קדומים – החורבן, ראנא שאבדה – צף ועולה. מצד אחד נשמע קול בכי או קינה, אך מצד שני נשפך מעיניה של גיבורת השיר פז: הפז של היחד. הזיכרון מתחיל לצוף, עדיין בזמן הווה:

בְּגִלְלֵי הַזְדָּהוּת – מְלֵאכִים שְׂכִירֵי־חֶרֶב
מְלֻטָּפִים אֶת רֵאשָׁה.
תְּמוֹרֵת אֲשֶׁפֶת כְּלָנִיּוֹת – יְצָאֲנִית מְנַגֶּנֶת
בְּתֶף אֱלֹהִים.

מלאכים שכירי חרב, ומולם יצאנית שמניחה להם ללטף את ראשה ומנגנת להם בתוף־אלוהים בתמורה לאשפת־כלניות – זהו אולי התיאור הראשון בשירת הרכבי של המפגש הגופני בין המשוררת לחוליגנים, המוכר כל כך משירי ראנא. השיר נעצר כאן לרגע ארוך, שכן הקינה על החורבן מציפה את העולם כולו וכמו מחריבה אותו שוב:

זו הַשְּׁעָה בָּהּ
אֶפְלוּ הֵר גַּעַשׁ מֶרְכִּין אֶת רֵאשׁוֹ וּבֹכָה
מֵאַחֲרֵי אֵיזָה עֵשֶׁב
וְכָל הַתְּבוּנָה בְּעוֹלָם דּוֹמָה לְגִרְגֵר אֶבֶק
מֵר וְסָחוּט.

העולם כולו בוכה. הוא נזכר ברצח היחד. אבל הבכי עדיין מסתיר משהו. בלחש של ההמיה הכחולה יש שיבושים, וצריך להתגבר עליהם:

שׁוֹב וְשׁוֹב אוֹתָהּ הַמְּלָה שֶׁל הַדִּים.
אוֹתָהּ מְעַרְבֵּלֶת, אוֹתָם שְׂבוּשִׁים.

ואז הזיכרון פורץ בכל עוצמתו – פורץ בדמות חיזיון שאפשר לראות בו את השחזור המזעזע ביותר של העבר האבוד בשירתה של הרכבי:

אִז הִיְתָה עִרְמָה.
הִיְתָה בַת שָׁנָה וּבַת אֶלְף.
הִיְתָה כְּסָכִין אֲדָמָה
הִיְתָה כְּצִפּוֹר מֵהַדָּרֵת שְׂאֵבְדָה, לְזִמּוֹן מָה,
אֶת כְּדוֹר הָאָרֶץ
חוֹבֶקֶת לָהּ, בְּזִהְיוֹת, צִפּוֹר דּוֹמָה
עַד שֶׁהִיְתָה, מְחַדָּשׁ, כְּחִיָּה שְׂכוּרָה מְשַׁחֲרֵת לְטָרֶף.

השחזור הזה נמצא באמצע – בין השחזור החידתי מ"רחוב הבדידות השלמה"⁴⁰ שבו שמה וגעגועיה של אישה גיבורה חקוקים על רצפת הזיכרון המדממת, לבין השחזור המפורט מפרק 42 של הפואמה "כל המציאות אלי", שבו החוליגנים תוקפים את המשוררת ואת ראנא.⁴¹ אבל בשחזור מהשיר "כחיה שיכורה משחרת לטרף" יש סגולה שאין בשחזור מ"כל המציאות אלי": הוא מלכד מראה ורגש ולא מנתק ביניהם. והרגש הוא בלתי נסבל אך גם נוקב עד תהומות, משום שממוזגים בו יסודות עזים שמתנגשים זה בזה: קינה נוראה שממלאת את העולם כולו בכי; זעם ובחילה שמהדהדים בקללה "בת אלף"; אימה ובושה לנוכח מה שהזיכרון מספר, שמתחזקת בשל הרמז שאם אמנם היה שם רצח, גיבורת השיר היא הסכין שהשתמשו בה; ותשוקה שיכורה, משחרת לטרף: תשוקתה של גיבורת השיר להשיב מלחמה שיערה ולהשיב אליה את ראנא האבודה בכל ממשותה.

הרגע הזה הוא רגע מכונן במערכת היחסים בין המשוררת לרות, ורגע מכונן בתולדותיה של ראנא בכלל. הרגשות השונים שמתגלים בו באופן ממוזג יופרדו בהמשך המסע ויתנגשו זה בזה בעוצמה נוראה, עוצמה של הר געש שפורק את כל הרעל, התשוקה והבכי שאצורים בו.

הפעימה של מסע ההיזכרות מודגמת כאן כמעט במלואה: מצד אחד עבר שהולך ומתפוגג, ובעצם מאיים להימחק כמו ציפור נעלמת שהופכת לנקודה, וכנגדו עבר שפולש להווה בתוקפנות מסוכנת, משחרת לטרף. הפעימה של מסע ההיזכרות תושלם והמסע יסתיים כאשר העבר המשוחזר, כלומר הזיכרון החדש, ילמד לאזן בין שתי התנועות המנוגדות האלה ולמזג אותן לתנועה אחת: ילמד לא להישמט מההווה, ובה בעת ילמד לא לנפץ את ההווה. ילמד, במילים אחרות, להישמר בזיכרון בלי ליפול מתוכו או לפרוץ מתוכו. ומי שילמד את העבר את הפלא הזה, פלא הזיכרון, היא ראנא של הספר ראנא.

את הפלא הזה מכנה הרכבי "חיים על חוט השערה", והוא מוצג בפרק 41 של הפואמה "כל המציאות אלי"⁴² רגע לפני השחזור של האירוע הבראשיתי בפרק 42:

לחיות על חוט השערה, יחפה, ערמה, אי שם, על המים, להקשיב לרעש הגלים
המטרפים של העבדות, להפך אותם לשקטים, להגן עליהם מפני חיות אימות,
להעניק להם אדמה. בית

לחיות על חוט השערה ולזרם כמו עננים חפשיים בשמים

לחיות על חוט השערה ולפגש אותך שם, במקום שאת לא, לשמע את פעימות הלב
של סוסי הפרא שלך, ומי את רוצה שירכב על סוסי הפרא שלך

לחיות על חוט השערה ולשמע את הדומיה מרעישה יותר מדי, משועת לחבוק

לחיות על חוט השערה מכסה קר כלבים, לא הרחק מ'פלנטה הזיה', ולא אכפת לי
מה הלאה, מה הלאה, מה הלאה

זֶה הָיָה כְּמוֹ חֵלֶם גְּאוּנִי.
 כְּמוֹ חֶבְרָה שְׁמֵמָאֲנֵת לְהַפְרֵד מִחֶבְרָתָהּ.
 כְּמוֹ נְהִמַת הַפְּגָרִים בְּגֶשֶׁם.
 כְּמוֹ רְקוּד אֲבָל אֵטִי עַל אֲדָמָה בּוֹכָה

לְחַיּוֹת עַל חוּט הַשְּׁעָרָה בְּאוֹר שְׁבֵתוֹכּוּ כָּל הַקּוֹלוֹת הָאֵלֶּה
 לְחַיּוֹת עַל חוּט הַשְּׁעָרָה, הֵיכֵן שֶׁהַכֵּל קוֹרָה

כשחיים על חוט השערה מתגוננים מפני חיות איומות בעזרת אדמה או בית שמעניקים לגלים המטורפים של העובדות, ובמילים אחרות: לומדים לאלף את חיות הטרף, "חיות הלילה", להעניק להן מקום בזיכרון ולחיות אתן. כשחיים על חוט השערה שומעים את פעימות סוסי הפרא של ראנא, ראנא שאיננה, ומשוועים לחיבוק שלה, שניתן לאחרים, והכול מתערבל ונחרב ומתנתק שוב, אבל הכול מתערבל ונחרב ומתנתק רק בזיכרון, "באור שבתוכו כל הקולות האלה". לחיות על חוט השערה פירושו להיות חשוף לגמרי לעבר הנורא, חשוף לכל פרטיו של זיכרון נגיש שאין בו מחיצות פנימיות, לחיות את כולו ולחוות את כולו, להניח לו להתעורר שוב ושוב – אבל רק בזיכרון. מחיצה דקה כחוט השערה ממשיכה להבטיח את הזיקה בין הווה ועבר, אך גם להבטיח את ההפרדה ביניהם. כשחיים על חוט השערה אפשר אפילו לחיות "היכן שהכל קורה", לזכור את השורש הנורא ביותר של העבר ולחוות אותו שוב, אבל בזכות מבט עיניה של ראנא אפשר גם להבין מה חווים ורואים, להוסיף קול לתמונה ורגש למראה, ולזכור. כשחיים על חוט השערה אפשר לחוות את מה שהיה מתוך התמסרות מלאה, אלא שזוהי התמסרות שכולה היזכרות ורק היזכרות, זיכרון ורק זיכרון: זיכרון חי, שאינו נשמט ומתפוגג, אך גם אינו מתפרץ אל תוך הווה ומרסק אותו מחדש, כי הוא מכוּשף ומאולף באמצעות מבט עיניה הזכור והזוכר של ראנא: מבט שסגולותיו ממשיכות ללוות את המשוררת גם לאחר שראנא הסתלקה. החיים על חוט השערה הם חיים בחסותו של חסד הזיכרון.

תיארת באופן מקוטע וקופצני שלוש תחנות באפוס ההיזכרות של הרכבי: את התחנה השנייה, שבה ראנא לכודה עדיין בתוך קינה וחידה; את התחנה השלישית, שבה ראנא והמשוררת מתייצבות זו מול זו ופורץ ביניהן עימות רווי תשוקה וזעם; ואת התחנה החמישית, התחנה של ראנא. בפרק הבא אציע מתווה לתחנות השונות באפוס, מהראשונה עד לחמישית, שיישען בין השאר על זיהויה של פואטיקת הגופים הדקדוקיים של הרכבי.

שירת הגופים הדקדוקיים

את הספר עדי פותחת סדרת שירים שאפשר לזהות בכולם אותה דמות. אני מכנה את הדמות הזאת "נסתרת" משתי סיבות: משום שהיא מעוצבת באמצעות שימוש משוכלל במתח שבין שני גופים דקדוקיים: דוברת ונסתרת, "אני" ו"היא"; ומשום שהיא נוטה להסתתר, לשחק עם המשוררת מחבואים או משחקי צללים ובבואות, להיות כמעט לצדה, כמעט בתוכה, כמעט מחוצה לה, אבל אף פעם לא לגמרי בפנים או בחוץ. במילים

אחרות: הנסתרת נקשרת למשוררת ביחס כפול של זהות והבדל, שלא מאפשר התמזגות גמורה או התנתקות גמורה.

כבר פגשנו בשני שירי נסתרת כאלה, "בלילה זה קראו לה" ו"בלילה זה". בכל אחד מהם מופיעים שני גופים, "אני" ו"היא", שלכאורה מתנכרים זה לזה, אך למעשה מסמנים אותה דמות ומצטרפים לדיוקן עצמי של המשוררת: האחד בטקס מאגי שבו נוקבים בכל שמותיה, והאחר כדמות מנופצת לשברים שציפורים מתערבלות ביניהם. בשירים אחרים בספר נדי מופיע רק גוף שלישי, אבל גם אותם כדאי להבין כדיוקנאות עצמיים של המשוררת. ואכן, שירי הנסתרת הם בדרך כלל דיוקנאות עצמיים בגוף שלישי: הם מושפעים מאוד משיר דוגמת "פורטרט" של דליה רביקוביץ, שאינו אלא דיוקן עצמי, ומשיריה המוקדמים של יונה וולך, שהשתמשה בטכניקה דומה כדי להפיק את סדרת הדיוקנאות העצמיים המרהיבה שנעה בין יונתן לסבסטיאן, קורנליה וציפורה, ססיליה ופיתיה. אלא שבניגוד לוולך, שהעניקה לדיוקנאותיה העצמיים שמות פרטיים, הרכבי לא נוקבת בשמותיה של הנסתרת. להפך: כל עוד היא מעוצבת כנסתרת, שמה אינו ידוע:⁴³

מָה שְׁמָה?

מָה שְׁמִי?

הָאִשָּׁה הָאֲחֵרָת, זֹאת אֲנִי?

ואולי הוא ידוע, אך מוטב לא להשמיעו:⁴⁴

אֶל תִּקְרְאוּ לָהּ בְּשֵׁמָה

אֶל תִּנְסוּ לְדַבֵּר בְּלִשׁוֹנָה

לא רק שמה מכוסה, גם מניעיה אינם ברורים:⁴⁵

כַּאֲשֶׁר הִיא יוֹצֵאת, לְבִדָּה, בְּלִילוֹת

מָה הִיא רוֹצֵה.

לְצוּד אֲרִיּוֹת?

לְחַפֵּר אֲדָמָה?

לְשִׁמֵּעַ קוֹלוֹת שְׂאִינָם עַל הָאָרֶץ?

לְקַלֵּט מִן הַיָּם אוֹתוֹת אֲזִהָרָה?

דמות הנסתרת זוכה לעיצוב צלול במיוחד בשיר "בעל כורחי":⁴⁶

כַּמְעַט תָּמִיד אֲנִי עוֹמְדָת

מֵאַחֲרֵי עֲצָמִי

וְדָמוֹת שְׂדוּמָה לִי

מְדַבֵּרָת בְּשִׁמִּי

וְלֹא תִמְיֵד הִיא בְּדִיּוֹק
מִה שֶׁהִיא נִרְאִית

הַמְרָאָה אֲשֶׁר מְרָאָה שֶׁהִיא אֵינְנָה
מְרָאָה שֶׁהִיא נִמְצָאת.

הכפל אני/היא ניכר כאן היטב. ניכר גם משחק המחבואים בין המשוררת לנסתרת, וניכר משחק הבבואות שמודגש במילה "מראה", החוזרת שלוש פעמים באותו בית – פעם כשם עצם ופעמיים כפועל. וניכר כאן עוד מאפיין עקיב של היחסים בין המשוררת לנסתרת: כמעט אף פעם הן לא מדברות זו עם זו או אל זו, אלא כמעט תמיד זו במקום זו או זו בשם זו. ובאחת הפעמים הנדירות (יש בעדי שתיים כאלה) כשהנסתרת בכל זאת פונה אל המשוררת, בשיר "באפלולית החדר", הנה מה שהיא אומרת:⁴⁷

וְהִיתָה מִבִּיטָה בִּי
כְּכַמְשֵׁהוּ רַע:
"אֵינְנִי זִמְרַת", אָמְרָה, "אֲנִי
צְפוּרִים מִכָּל הַצְּדִידִים וְעוֹד
צְפוּרֵי אַחַת, אַחֶרֶת".

שְׁבַע פְּעָמִים אָמְרָה שֶׁאֵינְנָה זִמְרַת.

"אינני זמרת" פירושו: אני לא מלשינה, אני לא חושפת את סודותינו, מניעינו, זהויותנו, שמותינו. הבית הראשון של השיר "באפלולית החדר" מעניין לא פחות:

הַקּוֹל בָּנָה
דְּמוּת
הַדְּמוּת בָּנְתָה
חֶדֶר
הַחֶדֶר בָּנָה
מְקוֹם

הכול מתחיל בקול, שמסגיר את הדמות המדברת, זו שאיננה זמרת, שמסגירה את החדר שהיא נמצאת בו, שמסגיר את המקום שהחדר מייצג. הכפל חדר/מקום הוא תמוה, יש בו עודפות, אלא אם נראה בו ביטוי לכך שהדמות מופיעה בשתי זירות בעת ובעונה אחת: בקליניקה או בהמיה הכחולה, ודרכן באתר שכוח וכואב בזיכרונה של המשוררת. הכפל הזה מודגש שוב בסוף השיר:

וְהִיתָה יּוֹשֶׁבֶת בְּתוֹךְ מְרַכְכָּה
עֲצוּמָה, מְנַפְנֶפֶת
בְּכוֹבַע פְּלִדָּה

וּבְחַץ
וּבְקֶשֶׁת
וּרְאֵשָׁה עָטוּר בְּכָלֵי כֶסֶף
וְהִיְתָה קוֹרֶנֶת מְרַב
בְּהֶלָה

הַמְרַכְבֵּה הִיְתָה דוֹהֶרֶת בְּאַפְלוּלִית הַחֹדֶר

מרכבה עצומה, שמימית, דוהרת באפלולית החדר: משהו בחדר הזה דומה לחלל של אולם קולנועי, אולי משום שההמיה הכחולה דומה לפנס קסם. אותו קסם – חיזיון שמימי שמתרחש בין ארבעה כתלים של חדר – מאפיין גם את השיר "נעילה" שחותם את ראנא:⁴⁸

רְנָה
עֲכָשׂוּ אָנִי מְכִינָה הַרְבֵּה יוֹתֵר
כְּמָה חֲרַדְתָּ לִי, כְּמָה רָצִיתָ לְעֹזֹר לִי, לְהַצִּיל אוֹתִי,
כְּמָה הַחֲרָשְׁתָּ בְדַמְעוֹת כְּשֶׁרָאִיתָ בְּמוֹ עֵינַיִךְ עֲנָנִים טְסִים לְיָדַי
סוֹגְרִים לִי, מְכוֹרִים לִי, מְתִים לְמַעְנֵי

בשני השירים, "באפלולית החדר" ו"נעילה", מתואר חלל דומה מאוד: חלל הקליניקה, שאפשר לתאר באופן מוכלל יותר כ"זירת המפגש הפסיכואנליטי". השירים נבדלים זה מזה באופן שבו הזירה הזאת מתעצבת בהם: בשיר "באפלולית החדר", הזירה מתעצבת מבעד לדמות הנסתרת, ולכן יש בה משהו לא לגמרי חשוף; הנוכחות הנוספת בזירה – הפסיכואנליטיקאית – עדיין לא חשפה את פניה הנפרדות. ב"נעילה", לעומת זאת, היא כבר גלויה לגמרי: המשוררת פונה אליה באמצעות גוף שני במקום להסתיר את השתקפויותיה באמצעות גוף שלישי, ומעניקה לה שם וזהות גלויים לחלוטין: רינה מוזס־הרושובסקי.

זירת המפגש הפסיכואנליטי היא מאפיין קבוע ודומיננטי בשירתה של הרכבי החל מספרה השני, עדי, וכאשר בוחנים את האופן שבו הזירה הזאת מתעצבת, אפשר להגדיר בעזרתה חמש תחנות נבדלות בשירתה, שמתפתחות באופן עקיב זו מזו:

א. בתחנה הראשונה, המקבילה לספרה הראשון של הרכבי, האפוס של ראנא עוד לא נפתח אלא רק נרמז, וזירת המפגש הפסיכואנליטי נעדרת ממנה כמעט לגמרי ומופיעה רק בשוליה, כמו בשיר "בלילה זה קראו לה". בתחנה הזאת בולטת מאוד דמות שאפשר לאפיין דקדוקית כ"נוכח", גוף שני יחיד.⁴⁹

ב. בתחנה השנייה, המקבילה לספרה השני של הרכבי ולשער הראשון בספרה השלישי, זירת המפגש הפסיכואנליטי כבר דומיננטית מאוד, אבל דמות הפסיכואנליטיקאית עדיין נוטה להסתתר בה, וליתר דיוק: להתחבא או להשתקף בדמותה החידתית של "הנסתרת". במקביל להתגבשותה של חידת הנסתרת, הדמות הדקדוקית שכינתה קודם "נוכח" הופכת

בתחנה הזאת ממושא של כמיהה למושא של התרסה וגירוש, תחילה בפואמה "רחוב הבדידות השלמה"⁵⁰, ולאחר מכן בשירי "הנסיך"⁵¹, עד להיעלמותה.

ג. בתחנה השלישית, המקבילה לשערים השני והשלישי בספרה השלישי של הרכבי ולשער הראשון בספרה הרביעי, זירת המפגש הפסיכואנליטי כבר גלויה לחלוטין. הקליניקה מתמקמת בעולם הממשי (ליד גן העיר בירושלים;⁵² ראנא זוכה בה לשם מפורש, תחילה רות ולאחר מכן בתיה; זהותה כפסיכואנליטיקאית נחשפת לחלוטין; והדיאלוג בינה למשוררת נערך כולו בגוף שני. ניתן לומר שראנא של ההמיה הכחולה נחלצת בתחנה הזאת מהחידה הכרוכה בדמות הנסתר, ומתגלה מחדש בדמות שאפשר לכנות "נוכחת", שכן היא מעוצבת באמצעות דיאלוג או עימות סוער שנערך כולו בגוף שני.

ד. בתחנה הרביעית, המקבילה לשערים השני והשלישי בספרה הרביעי של הרכבי, זירת המפגש הפסיכואנליטי הופכת לרחבת ריקודים. הרחבה הזאת הבהבה לראשונה כבר במחזור "רחוב הבדידות השלמה"⁵³, אך היא מגיחה שוב כרחבה חובקת-כול רק בשער השני של האחר, וההדים שלה מגיעים עד ל"נעילה": "רוקדת, מורקדת, נרקדת"⁵⁴. התעצבותה מחדש של זירת הקליניקה כרחבת ריקודים קשורה לשינוי מגדרי: המטפלת, בתיה, מתחלפת במטפל, דוקטור מוזס, והשינוי המגדרי כרוך, כמו תמיד אצל הרכבי, בשינוי של גוף: הפסיכואנליטיקאית המעוצבת בתחנה השלישית כנוכחת, כלומר כדמות שהדיאלוג בינה לבין המשוררת מתנהל בגוף שני, נסוגה בתחנה הרביעית לשוליים, ואת מקומה תופס פסיכואנליטיקאי המעוצב כ"נסתר", כלומר כדמות שהמשוררת מקפידה לתאר את יחסה אליה באמצעות שימוש שיטתי בגוף שלישי. הנסתר מכונה בין השאר "מישהו", "האחר", "היחיד", "היחיד במינו", "הבכיר", "המוסמך", "המנצח על הפנים", "המבדיל בין פנים לפנים"⁵⁵: כולם תארים המיוחסים לדוקטור מוזס. אלא שברחבת הריקודים של דוקטור מוזס, ותחת חסותו, מתגלות מחדש דמויות גבריות נוספות, המעוצבות גם הן באמצעות שימוש שיטתי בגוף שלישי, כלומר: שייכות גם הן לקטגוריית הנסתר, וליתר דיוק: לקטגוריית "הנסתרים". הדמויות הגבריות הללו התגלו שוב ושוב בתחנות המוקדמות יותר של המסע, אלא שאז הן התפרקו למגוון דמויות שלא תמיד היה קל להבין את הזיקה ביניהן, כמו "האביר שנרצח"⁵⁶, "מלאך שיכור"⁵⁷, "מלאכים שכירי חרב"⁵⁸, "מנקה השמשות הקטן"⁵⁹, "מלאכים כל יום"⁶⁰, "המון פצינטיים"⁶¹, "כל הפלישתים של גלית"⁶² ודמויות רבות נוספות. רק ברחבת הריקודים של דוקטור מוזס מצליחות הדמויות האלה להתגבש לראשונה לדמות קיבוצית אחת ולזכות בסדרת כינויים חדשים שמעניקה להן אופי חדש: "סרסורים", "מנקי רחובות ענוגים", "פושטי יד", "חמומי מוח", "מנקי ביבים", "עטלפים" ו"כיתת יורים"⁶³. הדמויות האלה ישבו ויתגלו בספר ראנא בצורה יציבה ומגובשת אפילו יותר, כהיבטים של הדמות הקיבוצית ורבת-הפנים המכונה "החוליגנים". דמות קיבוצית זאת היא בעצם קשת של דמויות שמתעצבות בדרכים שונות, לפעמים באמצעות מילות גנאי חריפות כמו "סוטים" "בריונים", "רמאים", "טפילים" ו"חלאות"⁶⁴; לפעמים באמצעות מילות גנאי מרוככות יותר כ"פרחחים"⁶⁵ "חמומי מוח"⁶⁶ ו"פנטזיונרים, קריזיונרים, חולמים מטורפים"⁶⁷; ולפעמים באמצעות מילות שבח או שבח-לכאורה כמו "בחורים צעירים, יפי תואר"⁶⁸ ו"התמימים, הגלמודים"⁶⁹. החוליגנים הם ירושתו המשמעותית ביותר של דוקטור מוזס לרינה מוזס-הרושבסקי (כלומר: לראנא של שירי ראנא) והם גם ירושתה

המשמעותית ביותר של התחנה הרביעית במסע ההיזכרות לתחנה החמישית במסע, זו שמשלימה וחותמת אותו.

ה. מה שמייחד את התחנה החמישית, המקבילה לראנא, היא פרידה מזירת המפגש הפסיכואנליטי, כלומר: דחיקתה של זירת המפגש הפסיכואנליטי מההווה לעבר. עד לספר ראנא, זירת המפגש הפסיכואנליטי הגדירה את מקומו של ההווה בשירת הרכבי, כלומר את נקודת התצפית של השירים. שירי ראנא, לעומת זאת, מתנהלים בזירה חדשה לגמרי, זירת הזיכרון הרצוף והנגיש, המתממשת במרחב העירוני-לילי שמעוצב בשירי ראנא – זירה שהקליניקה היא רק אתר מובחן (אם כי משמעותי מאוד) בתוכה: זה שמכונה "חדר הקבלה" בפרק 21 של "כל המציאות אלי".⁷⁰ השיר "נעילה" הוא הגילוי הצלול ביותר של נדידת הקליניקה מההווה לעבר, כלומר מתחום ההתנסות לתחום ההיזכרות, שכן זהו שיר תודה לפסיכואנליטיקאית שהלכה לעולמה. זהו, בעצם, שיר פרידה: ממוזס־הרושבוסקי, מהקליניקה שלה, ואולי אף פרידה מזירת המפגש הפסיכואנליטי בכלל.

את המעבר מתחנה לתחנה אפשר לתאר כחס דינמי בין הדמויות הדקדוקיות שהצבעתי עליהן – "נוכח", "נסתרת", "נוכחת", "נסתר" ו"נסתרים" (ודמות מרכזית נוספת שלא נגעתי בה: "דוברות"). יש ארבעה מעברים כאלה, שאפשר לתאר כארבע המערכות של האפוס של ראנא:

- א. יציאה לדרך: במערכה הראשונה של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה הראשונה לשנייה, דמות הנסתרת משתחררת מצלה של דמות הנוכח, ומסע ההיזכרות, המסע בעקבות ראנא באמצעות ההמיה הכחולה, יוצא לדרך.
- ב. התגלותה של ראנא: במערכה השנייה של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה השנייה לשלישית, דמות הנוכחת משתחררת מצלה של דמות הנסתרת, וראנא מתגלה.
- ג. הפרידה מראנא: במערכה השלישית של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה השלישית לרביעית, דמות הנסתרת משחררת את המשוררת מצלה של דמות הנוכחת, והמשוררת מצליחה להיפרד מראנא.
- ד. השלמת המסע: במערכה הרביעית והאחרונה של האפוס, כלומר במעבר מהתחנה הרביעית לחמישית, ראנא חוזרת, מתמודדת עם דמות הנסתרים, כלומר עם החוליגנים, ומאפשרת את השלמתו של המסע.

מתברר שהאפוס של ראנא מתנהל במרחב דקדוקי תלת־ממדי, רצוף וסדור, שדומה למרחב אויקלידי: יש לו שלוש קואורדינטות, של גוף, מגדר ומספר, והקואורדינטות האלה מאפשרות לנו להגדיר באופן כמעט־פורמלי את התחנות השונות באפוס של ראנא ולארגן אותן ברצף שיטתי. תיאור ממצה של האפוס מחייב תיאור ממצה של המרחב הדקדוקי הנדיר הזה, ואשמח לעשות זאת בהזדמנות אחרת.

אוניברסיטת תל אביב

- 1 חדוה הרכבי, ראנא, שירים 2005-2012, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 2 חדוה הרכבי, אני רוצה רק להגיד לך, תל אביב: ספרית פועלים, 1985.
- 3 חדוה הרכבי, האחר, תל אביב: הליקון ביתן, 1993.
- 4 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 138.
- 5 שם, עמ' 152.
- 6 חדוה הרכבי, עדי, תל אביב: ספרית פועלים, 1981.
- 7 שם, עמ' 153.
- 8 שם, עמ' 41.
- 9 חדוה הרכבי, כי הוא מלך, ירושלים ותל אביב: הוצאת מ. ניומן בע"מ, 1974.
- 10 חדוה הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ: שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009.
- 11 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 11.
- 12 שם, עמ' 74.
- 13 שם, עמ' 118.
- 14 הרכבי הערה 6 לעיל, עמ' 83.
- 15 שם, עמ' 88.
- 16 שם, עמ' 281.
- 17 שם, עמ' 214.
- 18 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 15-17.
- 19 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 90, 92, 176, 200, 214, 281.
- 20 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 41.
- 21 שם, שם.
- 22 שם, עמ' 148.
- 23 שם, שם.
- 24 הרכבי, הערה 6 לעיל, עמ' 94.
- 25 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 57.
- 26 הרכבי, הערה 9 לעיל, עמ' 37.
- 27 שם, עמ' 115.
- 28 שם, עמ' 300.
- 29 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 246.
- 30 שם, עמ' 191.
- 31 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 59.
- 32 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 37.
- 33 הרכבי, הערה 6 לעיל, עמ' 63.
- 34 הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 41.
- 35 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 148.
- 36 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 34.
- 37 הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 61.

הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 34.	38
שם, עמ' 18.	39
הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 83.	40
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 41.	41
שם, עמ' 40.	42
הערה 10 לעיל, עמ' 94.	43
שם, עמ' 121.	44
שם, עמ' 68.	45
שם, עמ' 65.	46
שם, עמ' 64.	47
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 152.	48
הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 13, 16, 17, 21, 25.	49
שם, עמ' 80-92.	50
שם, עמ' 93, 154.	51
שם, עמ' 179.	52
שם, עמ' 84.	53
שם, עמ' 288; הערה 1 לעיל, עמ' 152.	54
הרכבי, הערה 10 לעיל, עמ' 300.	55
שם, עמ' 88.	56
שם, עמ' 116.	57
שם, עמ' 172.	58
שם, עמ' 185, 250, 269, 304.	59
שם, עמ' 192.	60
שם, עמ' 246.	61
שם, עמ' 248.	62
שם, עמ' 290, 291, 296, 304.	63
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 60.	64
שם, עמ' 60.	65
שם, עמ' 41.	66
שם, עמ' 23.	67
שם, עמ' 12.	68
שם, עמ' 58.	69
הרכבי, הערה 1 לעיל, עמ' 30.	70