

## 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: "מָה שְׁקוֹרָה בְּלֵב פְּשוּט 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 ראנא<sup>2</sup> 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"<sup>3</sup>. בספרה זה האחרון נמצא לה הפתרון – אבות ישורון, שאת קולו היא מאמצת בציטוט גלוי בפתח הספר. ללא מורא, בקרשנדו. ובעוד הביקורת העכשווית מגלה אט-אט את קולה הייחודי של הרכבי, מתנצחת עם מבקרים בודדים שהאשימו אותה בחקיינות,<sup>4</sup> מצטרפת לאחרים שהכתירו אותה בתור "האם הגדולה" של שירת הנשים ושל שירת אהבת הנשים<sup>5</sup> – מתנערת הרכבי משאלות בדבר חיקוי ומקוריות, מתנערת ממחלוקות דוריות ומגדריות, ובהברקה מדובבת את קולו של ישורון בקול נשי! – בקולה של "חיית הלילה", שיר של ישורון שהרכבי ארגה אל תוך שירתה בספר ראנא, כדי לקרוא בתחינה: "אֵל תְּשְׁלִיכֵנִי בְּמַעְרָמִים וּבְבָרְקִים וּבְרַעְמִים / מִתַּחַת לְרַקִּיעַ. / אֵל תְּשְׁלִיכֵנִי מִפְּנֵיךְ. // וְאִם תְּשְׁלִיכֵנִי – הֲבֵט בִּי: כִּי / אֲנִי הַנְּרָאָה בְּנְרָאֲתֶיךָ / וְהִירָה בִּירִיתֶיךָ"<sup>6</sup>.

למעשה, לא מצאה לה הרכבי "אב שירי", אלא "ילדה" אותו כ"אביה"/"כ"אבותיה", מסכסכת את השושלות הביולוגיות כפי שהיא מרבה לעשות בשיריה: לעתים מופיעה כאם אביה,<sup>7</sup> קוראת לאמא בלשון זכר ולאבא בלשון נקבה ("אִמָּא שׁוֹתֵק, אֲבָא בּוֹכָה"),<sup>8</sup> קוראת "אִמִּי אִמִּי, רְכָב אֵשׁ וּפְרִשְׁיָה"<sup>9</sup>. הרכבי בוראת אפוא את ישורון כאביה השירי, ובה-בעת "יולדת" אותו אל תוך שיריה המוקדמים ביותר, מכליבה לתוכם את "חַיַּת הַלַּיְלָה", שכן הקריאה "חַיַּת חַיָּה, אֶת חַיָּה"<sup>10</sup> מהדהדת כבר מראשית שירתה. צורת התואר המיוחדת – "רִיָּה" – אף היא כבר הופיעה בספרה האחר: "וְכָאן הָיָם, וְשָׁם, / צְפוֹר יְרוּיָה מְשׁוֹטְטָת בְּתָהּ [...]"<sup>11</sup> ואף קודם לכן הופיעה "צְצִיפוֹר הַנּוֹרָא" בספר עדי, שם לומדת הדוברת "לְהַמִּית אֶת הַצְּפוֹר הַנּוֹרָא הַהִיא / לְעוֹלָמִים"<sup>12</sup>. הרכבי מאמצת אפוא את ישורון כ"אב ספרותי", אך למעשה "כותבת" אותו לאחור אל תוך שיריה, ובה-בשעה "נספגת" אל תוך שירתו

כשהיא כופלת בה את תאריה משכבר: "אֲנִי הַנְּרָאָה בְּנֶרְאָתִיךָ / וְהִרְיָה בִּירִיתֶיךָ". כך נעשה ישורון מְבַשֶּׁרָה וּמְבַשֶּׁרָה.

בגיליון הנוכחי של כתב העת מִכְאֵן (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 משיריה. 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?'"<sup>13</sup> אני רוצה להמשיך את שאלתו של ישורון: "איפה התחבאת כל השנים".

אף שהשירה של הרכבי נדמית כשירה "חבויה", "סודית", אידיויסינקרטית, שכמו מתקיימת מחוץ לשירה העברית – לא נלמדת, לא מוכרת – מפתיע לגלות עד כמה היא נושאת בתוכה את קולות השירה העברית, את תנודות הריתמוס שלה, את דימוייה, לעתים בצורה ובצליל "מזוהים" כל כך עד שבראשית שירתה הצטיירה הרכבי כסֶפֶק אפיגונית ספק בובת־פיתוס ספק גנבת־מכשפה. כך, למשל, כשפרסמה הרכבי את שירה הראשון: "וּבְלִילָה רְאִיתִי אֶת הַתְּרָנִים הַגְּבוּהִים / זְרוּקִים עַל קְרָקְעֵת הַיָּם [...] וְרְאִיתִי תְּרָנִים צְהִיבִים פְּעֻשׁוֹ / וּכְלָבִים אֲדָמִים נֶצְבִים עַל יָדָם"<sup>14</sup> – 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"<sup>15</sup>. דליה רביקוביץ אמנם לא מחתה כשחודה הרכבי נשברה לרסיסים אף היא בלילה הזה: "בְּלִילָה זֶה קָרָאוּ לָהּ / בְּכָל שְׂמוֹתֶיהָ / – הָיוּ לָהּ חֲמֵשֶׁה עָשָׂר שְׂמוֹת / וְאֶסְפוּ אֶת שְׁבָרֶיהָ / מִכָּל עֲבָרֶיהָ, / וְנִסּוּ לְחַבֵּר אוֹתָם לְצוּרוֹת"<sup>16</sup>. 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 "שְׁלוֹשָׁה לֵילוֹת תְּמִימִים יִצְרָתִי אֶת פְּנִיךָ / [...]/ וּבְרָבִיעִי נִצַּלְתִּי, וְאוֹר קֶלְטוֹ עֵינַיךָ"<sup>17</sup>.

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,<sup>18</sup> דרך המבנים התחביריים נוסח וולך: "וְלֹא הִיְתָה לִי הַגְּדֵרָה לָזֶה / וְלֹא יְכַלְתִּי לְתָאֵר אֶת זֶה / יִדְעָתִי שְׂאֵמוֹת מִזֶּה",<sup>19</sup> ועד שירי "ריתמוס הרחבות" בספרה האחרון ראנא, שמהדהד את שירת אצ"ג.20 ובכל זאת, למרות ההדהודים הרבים, שירתה אחרת – בעלת טביעת־קול שאי־אפשר לטעות בה. מי ששמע פעם אחת את הרכבי קוראת משיריה, 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, מקפיאה, חותכת.

איך ניכנס אפוא לשירתה של חדווה 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.<sup>22</sup> 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 שיריה למפעל אדיר בעל חותם מובהק – המעפיל אל שיאו באסופת כל שיריה ציפור שבפנים עומדת בחוץ – רב הפיתוי ללכת בעקבות בורחס ולהעז ולומר כי למרות "חשאייתה", במובנים מסוימים הרכבי יצרה את מבשריה.<sup>23</sup>

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".<sup>24</sup>

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 נִפְשֵׁי תְּמִיד חוֹצֶה מִפְּלֶת", היא מכריזה באחד משיריה הראשונים.<sup>25</sup> משהו תמיד חותך אותה, חוצה אותה. תדיר נשמעת אבחת סכין, מגואלת בדם, בחדות, באלומות, רבת פגיונות, כידונים, חרבות: "אֶז הֵיְתָה עִרְמָה. / הֵיְתָה בַת שָׁנָה וַבַּת אֶלְף. / הֵיְתָה כְּסִפִּין אֲדָמָה".<sup>26</sup> כדי לחבר בין בת שנה ובת אלף נחוץ לה סכין, היא חייבת לחתוך ואז להלחים: "הַכֵּל כָּאֵן מְלָחֵם וְחוֹתֵךְ", היא כותבת,<sup>27</sup> ו"פֶּעַם, כְּשֶׁהִלְכָה לְמוֹת / אֶפְלוּ צְפוֹר לֹא הֵיְתָה בִּיְדֶיהָ / וְעַל צְחוּקֶיהָ נָחוּ כִּידוֹנִים".<sup>28</sup>

כוחה של שירת הרכבי הוא אפוא באופן שבו היא פורצת את גבולות השיר, ומאז קובץ שיריה השני, עדי,<sup>29</sup> היא מסרבת לְכָל חוֹק וְסֹכֵר, אך בה־בשעה משהו "חותך" אותה – לעתים רק כסכרים פואטיים תלויים באוויר, כמעט בלתי מורגשים, ולעתים כמכת הברק, כדקירות פִּידוֹנִים, 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.<sup>30</sup> 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,<sup>31</sup> מתרחשים על רקעית הים, הד לטרגדיית מותו של אביה בטביעה, שהוטבעה כנוכחות־מרהיבה־שותקת בשיריה: "עֵינֶיךָ נֶעְצְמוּ עַל קְרָקְעֵית הַיָּם / עֲכָשׁוּ, כְּלָךְ עֲשׂוּי פְּנִינִים וְקוֹנְכִיּוֹת וְעֵשֶׁב יָם / כָּל הַצְּדָפִים, כָּל הָרוֹחוֹת, כָּל שְׁלוּלֵיּוֹת הַיָּם" – ואז בא החתך: "מְגֹאֲלִים עֲכָשׁוּ בְּדָם".<sup>32</sup> 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 שְׁכַמוֹתָךְ, / הִילָד הִיקָר  
 לִי יוֹתֵר מִכָּל. אֵלוּ יִדְעוּךָ / כִּמָּה אֶהְבֶּךָ. כִּמָּה / אֵינֶנִּי חֹסְרָה דְבָר / כִּמָּה נָחָה דְעַתִּי [...] לְרִדָּת  
 אֶל מַעֲמָקֵי הָאוֹקֵינוֹס שֶׁל מַחְשְׁבוֹתֶיךָ // דְּמִיוֹנוֹתֶיךָ, מֵאֵינֶיךָ, או אֶפְלוּ, / סֵתֵם הַזְיוֹתֶיךָ".<sup>33</sup>

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 נפח. 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.<sup>34</sup>

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 הדהוד, היענות,  
 הצפה וחיתוך בולט בשיר "מה שקורה בלב פשוט קורה":

"שניך נִפְלו כְּבָר מִזְמַן" אָמַרְתְּ

"שני נִשְׂרוּ כְּבָר מִזְמַן" אָמַרְתִּי

"וְאַתְּ עוֹד נוֹעֶצֶת בִּי אֶת הַחֲנִיכִים שְׁלֹךְ" אָמַרְתְּ

"וְאֲנִי עוֹד נוֹעֶצֶת בִּי אֶת הַחֲנִיכִים שְׁלִי" אָמַרְתִּי

"שֶׁעֶרָה סְהַרְוִירִית נִפְרָדַת בְּחֹשָׁאֵי מְרֹאשֶׁךָ" אָמַרְתְּ

"שֶׁעֶרָה סְהַרְוִירִית נִפְרָדַת בְּחֹשָׁאֵי מְרֹאשִׁי, נִקְבְּרַת

בְּמִקוֹם נֶדַח" אָמַרְתִּי

"אֶת מְתָה. מְרִב מֵאֲמִץ. בְּעֶצֶם, אֶת חֵיה" אָמַרְתְּ

"אֲנִי מְתָה. מְרִב מֵאֲמִץ לְאַסֹּף אֶת הַבֶּטֶן. בְּעֶצֶם,

דְּמַעוֹתַי נִגְרוֹת עַל בְּרִפְיָךְ, בְּעֶצֶם,

אֲנִי לִיד אֵיזָה שִׁיחַ,

רוֹקֶדַת עִם אוֹרוֹת הַיָּרֵחַ,

רוֹקֶדַת עִם אַרְיוֹת שִׁיזְאוּ מְדַעְתֵּם" אָמַרְתִּי

"כִּכְבֵּר לַיְלָה. כִּכְבֵּר יוֹם. אֲנִי מִתְרוֹצָצֶת, מִשְׁגִּיחָה, דּוֹאֲגָת, רָצָה,  
פּוֹגְשֶׁת, חוֹזֶרֶת, עוֹבְדָת, כּוֹתֶבֶת, מְלַקֶּטֶת רְמִזִּים,  
אוֹסֶפֶת מִידֵעַ, מִשְׁנָה, מְמִינָת, מְקַטְלָגַת,  
מִתְעַכֶּבֶת לַיָּד שְׁטַח קָטָן, נִכְנָסֶת, יוֹצֵאת,  
טוֹעֵמַת אֶת הָאֵוִיר" אָמְרָת  
"פַּעַם אֶהְבֵּת אוֹתִי. לְעוֹלָמִים.  
מְכַרְבְּלוֹת תַּחַת הַגֶּשֶׁם,  
בֵּין הָעֶרְבִים,  
מוֹל נְבִיחוֹת הַכְּלָבִים" אָמְרָתִי

"קוֹלוֹת קִטְנִים שֶׁל עַנְנִים מְזִכִּירִים לִי אֶת הַדֶּרֶךְ הַבֵּינִיָּה" אָמְרָת  
"אֲנִי מְבִיטָה בְּמִתְרַחֵשׁ: בְּנִי־אָדָם לֹא יְכוּלִים לְחַיֹּת בְּסִדְקִי  
הַסְּלָעִים סְמוּךְ לְקוֹנְכִיּוֹת, מִתַּחַת לַמִּים, וְלִרְאוֹת אֶת הַגֶּשֶׁם  
נִתְּךְ עַל הָאֶרֶץ" אָמְרָתִי

"נִגְמַר. נִגְמַר. זֶה נִגְמַר. אֲנִי לֹא אוֹהֶבֶת אֶת הַמְּכַתְּבִים הָאֵלֶּה  
וְאֲנִי לֹא רוֹצָה לְעֵנוֹת עֲלֵיהֶם. אֶת מְגַחֶכֶת, תּוֹקֶפְנִית,  
קְרִיזִיוֹנֵרִית, אוֹבְסִסִּיבִית, מְרַחֶפֶת, מְגַבְּלֶת,  
לֹא־מְסַגְּלֶת" אָמְרָת  
"בְּסֶךְ הַכֹּל אֲנִי אֶשֶׁה שׁוֹתֶתֶת דָּם שְׂמֵדְבֶרֶת אֶלֶיךָ  
בְּשֶׁפֶה שׁוֹתֶתֶת דָּם" אָמְרָתִי

"נִגְמַר. נִגְמַר. נִגְמַר. זֶה נִגְמַר" אָמְרָת  
"פַּעַם, בְּטִבֵּעַ, בְּחֵלוֹם, הוּ, כְּמֵה הֵייתִי מְאֻשֶּׁרֶת בְּחֵלוֹם מִזֶּה  
- כְּאֵלוֹ נּוֹעַדְנּוֹ לְזֶה - וְהֵינּוּ רְצוֹת לְקִרְאוֹת הַדְּמִיוֹן, עִם  
הַדְּמִיוֹן, לְצַד הַדְּמִיוֹן, לְפָנֵי הַדְּמִיוֹן, מֵעַל הַדְּמִיוֹן,  
יֹתֵר מֵהַדְּמִיוֹן,  
עַד קֶצֶה הַדְּמִיוֹן" אָמְרָתִי

"מִיֶּשֶׁה נִטְרַפֶּת דַּעְתָּה" אָמְרָת  
"מֵה שְׁקוּרָה בְּלֵב, פְּשוֹט קוֹרָה" אָמְרָתִי<sup>35</sup>

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 הדהוד והיענות בין הדוברת לאהובה – כאילו יש בכוחו של ההדהוד התחבירי להבטיח את המשך קיומה של האהבה השברירית. החיתוך המרכזי מתרחש רגע לפני סוף השורה – אמרת-אמרת – ומעניק מרווח נשימה, מניח אדנים לשיר, מייצר דפנות למכל, עליהן מתנפצות השורות, מהדהדות זו את זו.<sup>36</sup> במקביל, השיר נתון במסלול ברור של התנגשות. אט-אט נפרם ההדהוד, השורות הולכות ומתארכות, נפרדות זו מזו, עד שהן מתנגשות זו בזו. השיר מציע למעשה חזרה טאוטולוגית החותרת תחת יצירת משמעות והמדגישה ביתר



היא לא מערערת על היכולת להמשיל משלים – אלא דווקא מאמינה ביכולת המילים לדייק וללכוד את הדבר עצמו, עד שבעצם צריך פשוט לחזור עליהן. הטאוטולוגיה 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 פֶרס/ שֶׁל כְּלָבֵן מְצִיר/ לִיד מְלוֹנָה מְצִירָת עִם חֵלּוֹן [...] עוֹלָה בְּדַעְתִּי/ מִבֶּט שֶׁל כְּלָבָה/ וּמִבֶּט שֶׁל כְּלָבָה בְּדִיוֹק כְּמוֹ מִבֶּט שֶׁל כְּלָבָה/ וְרִצְתָה לְלַכֵּת לְכָל כּוֹוֹן הַכְּלָבָה וְרִצְתָה// עוֹלָה בְּדַעְתִּי/ חֲדָר בִּידוּד/ מֵלֵא כְּלָבָה/ מִתְעַלֶּסֶת עִם כְּלָבָה"<sup>45</sup> שימו לב שהכלבן מצויר ולא הכלבים. הכלבים "ממשיים", עבי כרס. אחר כך הם מתגלגלים במבט של כלבה שחוזר ומתעקש עד שהוא מתמצק כפעולה וגוף: "כְּלָבָה/ מִתְעַלֶּסֶת עִם כְּלָבָה". אצל הרכבי "עוֹלָה בְּדַעְתִּי" זו לא מטאפורה, שכן כבר מן המחזור הראשון היא לוקחת אתה את כל הדברים שיצאו מדעתם/ מדעתה: "וּבְלִילָה הָהוּא לְקַחְתִּי אִתִּי/ אֶת כָּל הַדְּבָרִים אֲשֶׁר יֵצְאוּ מִדַּעְתָּם"<sup>46</sup>, או: "בְּלִילָה הִיא אוֹסֶרֶת/ עַל נַפְשָׁה/ לְרַדֵּת אֶל מַחְשְׁבוֹתֶיהָ"<sup>47</sup>. אצל הרכבי "לְצֵאת מִן הַדַּעַת" 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: "מִנְיַחָה לִי לְנַפְשִׁי/ וְיִוְרַקְת: "כְּלָבָה"<sup>48</sup>. אבל "הגלגול" אינו חדל: רגע לאחר מכן היא מביעה תחינה, מבקשת לסובב את הגלגל לאחור: "אֵלוּ אֱלֹהִים הִיָּה מְלוֹה כְּלָבִים עִזֵּי נַפֶּשׁ, נֹאמֵר, / אֵלוּ אֱלִישֵׁע". נקודה. אלישע – בנה. "אֵלוּ אֱלִישֵׁע מְלוֹה כְּלָבִים עִזֵּי נַפֶּשׁ". ואחרי התיאור מכמיר הלב של אלישע המחפש בכיסיה ושואל "אֵיפֹה אֲבָא שְׁלִי", היא – ספק משוררת, ספק קוראת בקלפים או מעלה באוב – מתנדנדת בין "סִימֵן/ כּוֹ, זֶה סִימֵן, בְּשִׁבְלִי זֶה סִימֵן" לבין "וְנִדְמָה/ רַק נִדְמָה". 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: "בְּעֵצָם, הִכִּי הָיִיתִי מְסֻגָּלֶת לְנֶסֶח/ הָגָה שֶׁל כְּלָבָה פְּצוּעָה"<sup>49</sup>. 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 הקשותים זה עם זה"<sup>50</sup>. גם אצל הרכבי הכול מוזיקה, אבל מה שמתמיה הוא שאפשר גם להפך: הכול חיה. "זֶה לֹא שְׁהִיא לֹא עוֹנָה לִי", היא כותבת בראנא: "חִיַּת הַלִּילָה – הַקְּהֶלֶה/ שְׁלִי, הַמְּקַהֵלָה שְׁלִי, הַמְּנַגֵּנָה שְׁלִי, הַצִּיבִילִיזַצְיָה שְׁלִי – / מְצִטוּפְפֶת בְּתוֹךְ פִּקְעֵת שֶׁל דְּמֹדוּמִים. נוֹבֶלֶת"<sup>51</sup>. חיית הלילה היא אינ־סוף אפשרויות: היא אני, את, אתם, הם; היא הקהילה, המנגינה, הציביליזציה – היא אוקיינוס שנחתך בקצב תופי הטם־טם. נהמתה של חיית הלילה מפחה חיים בכול, יוצרת פקעת של זיקות, אך כשהיא מאבדת את חיותה, כשהיא נוראה וירויה, ההוויה 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 חייית 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,<sup>52</sup> שכן אין ביטוי מובהק ממנו לאותו חתך אלים שכמו חותך ומפריד אך בו־זמן 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".<sup>53</sup> באמצעות הסזורה ביקש פרויד לתאר את החיתוך האלים והמחיייה 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.<sup>54</sup> לעתים נדמה מתוך שירתה שהרכבי היא חיה דו־חייית, אמפיבית, שיש לה נשימה עורית, רירית. ואם אינה דו־חייית הרי שהיא מתארת עצמה כ" [...] עֲלוֹקָה מְהַרְהֶרֶת / סוֹחֶבֶת עַל גְּבָהּ / יָם־אֶבֶק".<sup>55</sup>

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: "חיים שְׁלָמִים עוֹד לְפָנֶיךָ", היא כותבת. אבל רגע אחר כך כנפיה מסתבכות בחזרה הסזוריאלית הכמו־טאוטולוגית, שהגיעה אל גמישותה המופלאה, בדיבור ספק פשוט וישיר, ספק אחוז דיבוק: "[...] כְּמוֹ מָה / כְּמוֹ מָה, / בְּעֶצֶם, מָה. מָה. בְּעֶצֶם, / מָה. מָה כְּבָר יְכוֹל לְהִיֹּת". ואז, באחת, באבחת החתך הכפול היא מרוקנת את האוקיינוס האדיר שהגעישה: "שׁוּם דָּבָר כְּבָר לֹא יְכוֹל לְהִיֹּת / עַד שׁוּב אֶשְׁמַע אוֹתְךָ קוֹרֵא לִי / אֶמְאָ".<sup>56</sup>

הסזורה הכרחית לי גם כ"מעבורת" לצלוח בה את השירה של הרכבי כמעבר/חתך בין הספרות לפסיכואנליזה – הכרוכות זו בזו בשירתה עד כדי דבקות וְדִיבּוּקִיּוֹת, אך גם כְּכִלִּי חותך וסוֹכֵךְ – 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 לווידוי 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 דעת. השירה של הרכבי תובעת את היענותי, היא מתרחשת במרחב הסזוריאלי בינה לביני כאילו היינו שתי גדות. כמו וילפרד בֵּיון, 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 נגישי<sup>57</sup> – גם אני מבקשת לשהות עם הרכבי בלב החתך.<sup>58</sup> כוחה של שירת הרכבי בהיותה שירה שפועלת עליך, שמפעילה אותך. שירה שתובעת את היענותך. שירה אֶפקטיבית, 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.<sup>59</sup>

הסזורה מתגלה לי כסינפסה המובילה אל תוך הרדיקליות שבשירת הרכבי.<sup>60</sup> 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"אמת" – 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 ב־בזמן זורמים כנהר מחייה, כחוויה 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: "אֶת חֵיה, חֵיה, חֵיה", 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 מונכחת/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, מְשִׁבֵּעָה – היא לא רק דמות או סימון משמעות, היא בעיקר אֶפקט גופני. כך, למרות ריבוי הרמזים והפרטים, ראנא מסרבת להתגלם למולנו. ראנא היא החתך שבתוך השטף – היא החיתוך האלים והמחיה, היא הניסיון ההרואי חסר הסיכוי ליצור "חתך בממשי"<sup>61</sup> – 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 "רֶאָגְנָאָרְק" כפי שהופיעו בחלומי של בורחס – כמבשריה של ראנא – "רֶאָגְנָאָרְק" שפירושו "דמדומי האלים" בנוודית עתיקה, או ראנא כ"פקעת של דמדומים"<sup>62</sup>, 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. בְּתחילה התקבלו בְּתשואות, אלא שאז, כותב בורחס, החל להתגנב ללבנו החשד שמאות שנים של רדיפה בידי האיסלם והנצרות הובילו להתדרדרותו של הגזע האולימפי. שיינים צהובות, שפמים דלילים, בדש־בגדו של אחד מהם נֶטף 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"<sup>63</sup>. בחלום האימתני הזה על "רֶאָגְנָאָרְק" יש משהו מן החתך שחולף בשירת הרכבי, שנע בין תשוקה נואשת לחיבור לבין תחושת ניתוק וחינתך – "גֶּעְגְוִיעִים רְצָחְנִיִּים", מכנה זאת הרכבי.<sup>64</sup> "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,<sup>65</sup> עולם אוקייני שהופך לימים לזירת מוות. הם גם מוליכים אותה "קדימה", לחצות את הסזורה שבין חיים למוות<sup>66</sup> 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 – "מְצִיאוֹת אַחַר מְצִיאוֹת שְׁהִיְתָה מְצִיאוֹת / נְדַחְקָת לְתוֹךְ שְׁבֶר־כְּלִי וְנוֹסַעַת"<sup>67</sup>. 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 בְּנֶרְאֻתֶיךָ / וְהִירָה בִּירִיתֶיךָ".

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 בחוף – 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' 189-186.
- 5 ראו: אלי הירש, "ציפור שבפנים עומדת בחוץ", ידיעות אחרונות (2010.2.12); אלי הירש, "ראנא", ידיעות אחרונות (2014.3.14); אורציון ברתנא, "שירת נשים ישראלית: על חדוה הרכבי", מעריב - ספרות (1986.10.17).
- 6 השיר מאת אבות ישורון מופיע בשלמותו כמוטו בפתח הספר ראנא.
- 7 "וְאָנִי, כְּמוֹ אִמּוֹ, מְרַגְעָה 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 תפוחי הזהב, תל אביב: ספרית פועלים, [1959] 2003, עמ' 31: "בְּלִילָה הַזֶּה הָיִיתִי בְּבֶה מְמַכֶּנֶת/וּפְנִיתִי יְמִינָה וּשְׂמָאלָה, לְכֹל הַעֲבָרִים, / וְנִפְלִיתִי אִפְּיִם אֶרְצָה וְנִשְׁבַּרְתִּי לְשִׁבְרִים/ וְנִסּוּ לְאַחוֹת אֶת שִׁבְרֵי בֶדֶד מְאֻמָּנֶת".
- 17 ראו "כי הוא מלך", ציפור שבפנים עומדת בחוץ, הערה 3 לעיל, עמ' 39; והשוו: לאה גולדברג, "שלושה ימים": "שְׁלוֹשָׁה יָמִים לֹא מֵשׁ זָכְרוּ מִמֶּנִּי / וּבְרַבִּיעֵי פְרִסְתִּי אֶת הַלְחֵם" – 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 וגולדברגים.
- 19 "הוֹ כְּמָה בְּכִיתִי בְּחֹלוֹם", "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 אדף, "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 מברשיו: בין מברשיו הוא מונה את פרדוקס זנון, את החדר-קרן ואת כתבי קירקגור, גם אם יצירות אלו אינן דומות זו לזו: "בכל אחת מן היצירות הללו כלול משהו מייחודו 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 "סורה" מפריד, 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 "היינו 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 זנדבנק, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1974, עמ' 190.
- 51 חדוה 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 להגיש 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 שלעתים 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 הזעוריים 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 אַבוֹתַי וּלְכָל אַמוֹתַי".
- 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 "עד שוב 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.