"מַה זֶּה הַדָּבָר הַזֶּה שֶׁזּוֹהֵר כָּל הַזְּמַן שֶׁאֲנִי מַסְתִּירָה": על ראנא של חדוה הרכבי

שמעון אדף

סימנים של מבדה עמום פזורים בשירי הקובץ ראנא של חדווה הרכבי,[1] עדויות לסיפור שהשירה היא הד שלו, אמצעי להלבישו מילים ובשר. אבל מהי העלילה, מהו מרחב ההתחוללות שלה, מיהן הדמויות הלוקחות בה חלק? מישהי איבדה מישהי אחרת. פרידה מחרידה התרחשה. אולי השפיות קרסה כתוצאה ממנה, אולי נפש המאבדת איבדה את היכולת להבחין בין זיכרון והזיה. אולי העולם המתואר הוא יציר של מיתולוגיה פרטית, לא זמינה עד תומה, עולם שמוקד הגאוגרפיה שלו הוא הרחוב של "זוללי הפיות", שספר חשוב בקנון שלו הוא החוליגנים, שברקיעיו משייטת הספינה "איזידורה היפה", מַעֲצָמָה ובה בנות אלמוות. ובעבריו סובבת הנפש השרה, באופק שלו מסתמנת ראנא, כמושא האבוד והבלתי אפשרי, את מבואותיו תרה חיית הלילה. בתוך מאמצי הפענוח של המבדה ותחבולות ההסתרה שלו נפלה עלי עייפות אין־קץ. אותה עמימות שהמבדה נגוע בה הפכה עופרת בעורקים. רציתי לישון. בתוך השינה באו חלומות איומים. שברים של העבר שהותמרו לנופים אימתניים, עצבויות קטנות שהועצמו לאסונות, אירועי יומיום שתפחו לסמלים בנבואות חורבן. וכששבתי אל שירי הספר מצאתי שעלי למצק את עצמי, להתאסף מן הפזורה והשבר שהשירים דיבקו אותי בהם.

אין זו תחבולה רטורית־נרקיסית, שבה הקורא מוצא בכל שבר של דימוי מבהיק את השתקפויותיו־הוא, בכל כוך את צלליו. ואין זו טענה אתית, המדיחה את הקורא מן העמדה הפטרונית, חסרת הפניות, ומטילה עליו לבוא חשבון עם ההטיות הפרשניות שלו, בררות המחדל הנובעות מהתנסותו. לא. זוהי תשתיתה של חוויית הקריאה בקובץ ראנא. דבר מה בשירים תובע עמידה מנגד, העמדה של אני, שכנגדו הקובץ מתנפץ, שאותו הוא מבקש לנגף ולנגע. כמו אדם בפתח עיר שמחיר הכניסה אליה הוא חידה סתומה. האני הוא לעולם פתרונה המובן מאליו, אלא שהמשיב אינו יודע מה משמעו, אם אמת זינקה מגרונו או שילם מס שפתיים. עליו לשאת בתוצאות החקירה, אם תקרה, אם כבר קרתה.

מסרתי את ססמת הכניסה לחיית הלילה של אבות ישורון, העומדת בשער הספר ומתחננת שלא להיות מגורשת, שייסוריה בל יימחו אם תגורש.[2] עברתי אל הכתיבה הלילית, המדומדמת של ראנא אל השאלה, "למה" – המבוע של נעימת הקינה של הספר. שמה מתהדהדת ממילא שאלת קינה אחרת, שאלה שנייה על פורענות "איכה". "בכה תבכה בלילה", אומר הנביא בפסוק השני של המגילה, "דמעתה על לחיה, אין לה מנחם מכל אוהביה". וחכמים, במסכת סנהדרין שבתלמוד בבלי, שואלים, " 'בכה תבכה בלילה', שתי בכיות הללו למה?":

אמר רבה אמר רבי יוחנן, אחד על מקדש ראשון ואחד על מקדש שני
"בלילה" על עסקי לילה
[...]
דבר אחר, "בלילה" שכל הבוכה בלילה קולו נשמע
דבר אחר, "בלילה" שכל הבוכה בלילה כוכבים ומזלות בוכין עמו
דבר אחר, "בלילה" שכל הבוכה בלילה השומע קולו בוכה כנגדו
מעשה באישה אחת שכנתו של רבן גמליאל שמת בנה והיתה בוכה עליו בלילה
שמע רבן גמליאל ובכה כנגדה עד שנשרו ריסי עיניו[3]

בצדק עולה התהייה על טבעו הכפול של הבכי. בחלקו הראשון של המדרש, הבכי מתורגם לשתי בכיות הבלולות זו בזו, שני חורבנות שיש לבָכות או שני סוגי בכיות – בכיית חינם ובכייה לדורות – ומתוך כך עולה סוגיית היסמכות הבכי ללילה. נטייתם התחילית של חז"ל, אולי משום שהם מעניקים לבכי פשר במרחב של הציבור, של הקהילה, של כנסת ישראל, היא לתפוס את הלילה כמציין את מושאו של הבכי, כסימן לאירוע היסטורי, ולא כגזור מטיבו של הבכי. אבל בחלקו השני הם פותחים דווקא בשאלת המועד וממנה הם מגיעים אל כפילות הבכי. הלילה הוא מרחב ריק במחשבת חז"ל, חלל תהודה שבו נוסעים קולות, נישאים למרחק, היקום אוזניו כרויות. במסכת יומא מופיעה הקביעה שבשעות היום מוחרשים הקולות משום ניסורה של החמה ברקיעים. הלילה פטור מן השאון. הנהי מתפשט באוויר הפנוי, הוא צריך לשומע. כוכבים ומזלות מגיבים לצער האצור בו. יותר מזה; הבכי נזקק למאזין אנושי. הוא משיג את תכליתו בכך שהוא מחולל את הנמענים שלו. לא תוכנו הוא שחשוב; חשוב עצם ההי, צליל הקינה. הבכייה היא כנגד הנמען, לא אתו, אל מולו, נכחו, בעדו. הבכייה ממוטטת את ההתנגדות ובה־בעת, בעצם הבכייה, השומע לה צריך להציב התנגדות. כוחו של בכי למשוך בכי מומחש היטב בסיפורו של רבן גמליאל, וגם אופן פעולתו. הבכי מגיע אל השומע כקול, אבל סופו שהוא מתערב במבט, מכונן מבט מסוים, מבט חבול, מסורס. רבן גמליאל לא רק בוכה כנגד האישה השכולה. עיניו ניזוקות. הוא נעשה בעל כורחו לכפילה של האישה הבוכייה.[4] אני מתאר לי את העולם השרוי בלילה, שהוא דימויו של העולם הזה,[5] עולמלילה, כשרשרת של בוכים, שבִּכיה של האחת מעיר את שכנה לבכי, יוצרת אותו כסובייקט בוכה, והוא בתורו קורא אל הבכי את שכנו, וכך הלאה וכולי. איזו רשות מוכרחה להתערב, להציב מחסום בעד הדיבוק, לעשות את ההתנגדות לממשית.

גם המחזור הראשון, ששמו "ראנא" כשם הקובץ כולו, פותח בסוגיית היחסים בין קול ומבט. "למה", שאלת הטעם והתכלית,[6] מופנית קודם אל תפקידם בהתוודעות, בהילכדות של הדוברת במבטה של ראנא, הקריאה של ראנא בשמה שלה: "לָמָה הִבַּטְתִּ לְעָבְרִי. לָמָה הִרְגַּשְׁתִּ בִּי. לָמָה שַׂמְתִּ לֵב אֵלַי. לָמָה בִּכְלָל הִסְתַּכַּלְתִּ לַכִּוּוּן שֶׁלִּי. לָמָה פָּנִית אֵלַי. לָמָה קָרָאת בִּשְׁמִי".[7] אולם כשהזיכרון נעשה לקול חי, מגשש ומתפשט, סדר הדברים מתהפך. ראשית עולה הקול: "לְמַטָּה, בָּרוּחַ, בַּגָּן. קוֹלֵךְ עַל כַּדּוּר אֲדָמָה קָטָן בְּסוֹפוֹ הָאָבוּד שֶׁל הַיּוֹם. קוֹלֵךְ בְּרַחַשׁ הֶעָלִים בְּרוּחַ הָעֶרֶב. קוֹלֵךְ מְאֻחָר בַּלַּיְלָה [...] קוֹלֵךְ בַּעֲדִינוּת שֶׁל הַחֲלוֹם הַצָּמֵא שֶׁל הַלַּיְלָה [...] בַּלַּיְלָה כָּתַבְתִּי לָךְ שִׁיר: 'קוֹלֵךְ הוּא מַהְפֵּכָה'".[8] אחריו בא המבט: "הוֹ רָאנָא, מַבַּט עֵינַיִךְ, הַמַּבָּט בְּעֵינַיִךְ, בְּשָׁעָה כָּזֹאת, כָּאן, לֹא הַרְחֵק מֵאֵיפֹה שֶׁאֲנַחְנוּ, לֹא לֹא לֹא, אַל

תַּפְצִירִי בָּהֶם, הֲנִיחִי לָהֶם לִבְכּוֹת, כָּכָה, פָּשׁוּט, מֵרֹב הַמַּבָּט בְּעֵינַיִךְ".[9] השיר מתאווה ליצור את ראנא כנמענת של הקינה שהיא מושאה, כנושאת מבט מסוים. במקום אחר נאמר, לאחר שתחנונים נולדו מגעגועים רצחניים, "מִישֶׁהוּ גִּלֵּף אוֹת קַיִן עַל הָרִיסִים,/ עַל הַמַּבָּט בָּעֵינַיִם,/ עַל הַדְּמָעוֹת בַּמַּבָּט בָּעֵינַיִם".[10] האם תפקידו של אות קין, המסמן הראשון שנחרט בגוף אנושי כלשהו, לשמש חסם לשרשרת הנקם, לשרשרת האשמה, לשרשרת הבכי? היכן ייעצרו שירי הספר, שאופיו השוטף, המתפרץ, חסר הרסנים של הבכי מושל בהם. לרגעים נדמה שרק המבדה, והעלילה שמעניקה למבדה אדנים ופיגום, יכולים לשמש כוח מייצב, מעגן, סוכנה של הצורה. ובטבור העלילה נעוצה ראנא. אבל גם היא מצייתת לאותו מנגנון היולי של קינה, ההתאוות לכלי שיכילה, המתכלה מעצם ההתמלאות בה.

ראנא מופיעה לפרקים כקולה של השירה, שהשתתקותה שופכת את דמה של המשוררת. לפרקים היא המשוררת עצמה.[11] במקומות אחרים היא חולקת מאפיינים עם מיגו, הבן המת, שמבליח בזיכרון יחיד, חד־פעמי, מלא חיות, רוטט מכוונות ומעשייה. כמוהו היא מעשנת סיגריות.[12] היא יכולה להיות הנמענת המוחלטת, בת־השיח היחידה שתשובתה משמשת הארה עצומה. אולם היא אינה מעשה תשבץ. היא אינה מורכבת מהיבטים ופרטים של כל אחד מן הללו, והם אינם שיקופים שלה, בובות שהיא מטלטלת בתאטרון פרטי. היא תמיד גילום בלעדי וזמני של אחת מהדמויות: חדוה הגולם, ששקרים עושים ממנה גולם; האחרת של המשוררת, אהובה שאבדנה בלתי נסבל; מיגו, הילד העובר בשמים; רוח השירה; ההון של השפה;[13] הפצע[14] שהשירה מנסה ללא הועיל לאלחש.

צריך לפנות לרגעים מבועתים פחות מאפשרות התקבעותה של ראנא בדמות אחת כדי לעמוד על המנגנון שמשמר אותה כאכסניה ליסודות המהותיים של שירת הקינה של הרכבי. "וּכְשֶׁלַּיְלָה, לוֹבְשִׁים אֶת חַיַּת הַלַּיְלָה, נֶאֱחָזִים בְּחַיַּת הַלַּיְלָה, זוֹרְחִים עַל רַגְלֶיהָ הַלְּבָנוֹת שֶׁל חַיַּת הַלַּיְלָה",[15] נכתב בַּשיר ביחס לחיים. ועוד נכתב, "עַכְשָׁו זֶה אַחֶרֶת: חַיַּת הַלַּיְלָה מְשַׁחֶקֶת בְּגַלְגַּל זְכוּכִית עַל עֶרֶמָה שֶׁל סִיד. אֲנִי מַאֲמִינָה לָהּ כְּשֶׁהִיא לֹא עוֹנָה לִי. יֵשׁ לָהּ שְׂרַפָה בַּלֵּב";[16] וגם "זֶה לֹא שֶׁהִיא לֹא עוֹנָה לִי: חַיַּת הַלַּיְלָה – הַקְּהִלָּה שֶׁלִּי, הַמַּקְהֵלָה שֶׁלִּי, הַמַּנְגִּינָה שֶׁלִּי, הַצִּיבִּילִיזַצְיָה שֶׁלִּי – מִצְטוֹפֶפֶת בְּתוֹךְ פְּקַעַת שֶׁל דִּמְדּוּמִים. נוֹבֶלֶת".[17] החיים עוטים את חיית הלילה, נאחזים בה. היא שומרת את צביונה החיצוני כנוכרית למשוררת, אבל העולם של המשוררת כולו, השירה והתרבות, דחוסים בפנימהּ מיניה וביה. מקור אפשרי להגחתה, המסד לזהות וההתנכרות אליה, נמסרו בשיר אחר: "וְעָמְדוּ סְבִיבִי, וְקָשְׁרוּ אוֹתִי בִּרְצוּעוֹת. 'חַיָּה', אָמְרוּ, 'חַיָּה. חַיָּה. חַיָּה. אַתְּ חַיָּה', אָמְרוּ. עַכְשָׁו זֶה אַחֶרֶת".[18] כמובן, ל"חיה" הוראה כפולה, ובשני מובניה היא נשמעת רק כהאשמה הדורשת מענה. ייתכן שהמענה הוא בדברים שבפיה של חיית הלילה הישורונית. בהתנסות הזו, המשוררת כפויה גופנית ונפשית לעמדה, לתפקיד. היא יכולה לאמץ אותה, והיא יכולה לדחות אותה. שתי הפעולות מזומנות לה כמעט מאליהן בתהליך המקובל של הזדהות, של גיבוש זהות. אבל דווקא משום כך, שתיהן מאיימות.

נכתב בשיר: "וְעַכְשָׁו הַהִזְדַּהוּת: אֶבֶן קְטַנָּה נֶהֱפֶכֶת לְמִגְדַּל. דֶּלֶת נֶהֱפֶכֶת לְמָיִם זוֹרְמִים. סַכִּין נֶהֱפֶכֶת לְעַפְעָף".[19] ההזדהות נתפסת כגלגול, היא הפיכה לדבר־מה אחר, בעל טבע ומהות כה שונים, שאין בה כלל שיור של הטבע הקודם, היא שינוי מוחלט.[20] אין כאן

זיהוי של דימויים הזרים לעצמי כחלק מן העצמי ודחייה של התלכיד החדש. יש כאן הילכדות גמורה, כוח אחר, מוחץ, צר מחדש. הדרך היחידה של האני לשרוד היא להפוך את הטְבעים והמהויות המוצעים, שהם עצמם מעשה מרכבה של דמיון עצמי ואחרוּת, לכלל כסויות, מחלצות, אכסניות, שמהוות מפלט זמני, אפילו מאפשרויות שיריות. חיית הלילה של אבות ישורון, למשל. על המשוררת למצוא מחסה מפני חיית הלילה ומפני ראנא, מפני השירה, מפני האלם, ומפני זיכרון הבן המת, הילד היפהפה של המוות החולף. והיא נעה ביניהם, בין המבנים והצלמים שהיא מקימה, בין הדמויות. בכל פעם שהיא נקלעת לאחת מהן, היתר משמשות אחרות שלה, כפילות, אהובות, בנות־שיח, האפשרויות של גלגוליה הזמניים.

היכולת להעמיד דמויות מזוהות, יסוד עיקרי של המבדה, מעורערת במהלך הזה ללא תקנה בשתי דרכים: האחת מובנת מאליה – הדמויות משמשות פעם כאני של הדוברת ופעם כאחרת שלה; השנייה כרוכה בחוקיות של השימוש, אין לדעת מתי דמות תשמש מופע של עצמי ומתי מושא או נמענת זרה.[21] אולם יחסי הזהות והזרות אינם מתבטאים רק במישור של בריאת דמויות, של העלילה שאפשר לגולל באמצעותן. הם התשתית ליצירת דימוי. גם במישור הזה פועל מנגנון דומה. נדירה כאן צורת הדימוי השגור, הנבראת מלחץ הדיבור המלחים שני אגפים לביטוי המשתייר בתוך השיר, מחוצה לו,[22] הדיבור השירי של הרכבי מציף, שוצף, חסר מנוח, מזנק מתמורה לשונית אחת לאחרת, מזעזע אותה וממשיך, טובע תמונות, דימויים עולים בסחף האדיר, שברים וקרעים של תשוקה, חיים, בדידות: המציאות היא ציפור, היא המשוררת, היא אישה שנטרפה דעתה. אבל הזהות נוצרת מכך שהציפור, המשוררת, האישה טרופת הדעת, מתארחות לרגע בקונסטרוקט שירי המכונה "מציאות", המציאות מדומה אליהן. בחורים הם עננים, הם המציאות רק משום שהם משתנים המוּזנים לרגע בנוסח התחבירי "כל ה־x אלי". הדוברת יכולה להיות חיית הלילה, כי שתיהן משחקות בגלגל זכוכית. מיגו יכול להיות ראנא מפני ששניהם אוחזים בסיגריה. אפשר לטעון שיחסי הזהות מעורערים פה ללא הרף משום שהם נוצרים מכוח היסק בלתי לוגי בעליל, שמיושם בעקביות טורדת. הנה:[23]

$$f(x), f(y) \rightarrow x \leftrightarrow y$$

גם במישור הזה מועמד כוח שכנגד, כוח מייצב – מטפורות כבולות, השבות כחלקי דיבר, כמסמנים פרטיים וקבועים, שאולי מהווים מהמורות בדרך של הנביעה האימתנית של הדיבור, אבל סופם שהם מפרפרים בה, נרעדים בה: "אֲנִי בֵּין צֵל וּבֵין סַכִּין הָעֶרֶב", "הַשֶּׁמֶשׁ בְּיִרְדָה לְתַנּוֹת אֲהָבִים", "הַהֶמְיָה הַכְּחֻלָּה שֶׁל הַלֹּא מוּדָע". מטפורות כבולות אלו שולחות שורשים אל שיריה הקודמים של הרכבי, שבהם הופיעו, כמו בניסיון נואש להיאחז בקרקע. אבל דווקא הניסיון חושף עד כמה מוחלט, לעצמו ותובעני הוא המעשה השירי של ראנא. ולא רק הם. אוצר הסמלים כמו לקוח מן השירה המוקדמת כמו גם משהו מדפוס־היסוד של הכפייתיות, ההיקסמות על סף הזדהות מאגית עם אישה אחרת, שהיא ספק פרסונה של המשוררת, ספק אהובה, ספק נפש אחות, ספק אם רחוקה, שמתגלגלת בדיבור חסר עכבות משווע, דיבור שבו המשוררת רוכשת את היכולת להתחנן על נפשה.[24]

אבל בשירה המוקדמת, הדפוס מוגבל לשירים ספורים, הוא מתמצה על נקלה, הוא לא מעלה את שאלת־השאלות של זהות והזדהות, את הכוחות האמונים על יציבותה של שרשרת הסימון, או המערערים על הגיונה. ושם, המטפורות לא מוצגות ככבולות. הן ביטויים שיריים מלוטשים, רבי־עצמה, מעין שיאים של אוצר התמונות והדימויים של אותה שירה. המעבר לשירי ראנא המיר אותם ממתכות אצילות לסגסוגות פלדה. יותר מזה, השירה המוקדמת כרתה אותם במעמקי השפה כתכליתה של השירה עצמה. בראנא חושלו מהם האדנים והמסמרות המחזיקים את מסילות השיר במקומן.

ובכל זאת, אם שירי ראנא הם קינה על אבדן שרק קווי המתאר שלו יכולים להימסר, מדוע נמצאים הדפוס והעולם הסמלי כבר בשירה שבטרם האבדן המסוים הזה? תשובה פסיכואנליטית יכולה לצוץ: לאסון לעולם צורה קדומה, סמויה, שנתהוותה בטרם למדה התודעה על קיומה שלה, באלו שנים שבנשיית הילדות, וכל אסון חדש מתהווה על פיה, מגיח אל המודע בצלם שנקבע אי־אז. אבל תיתכן תשובה נוספת. זמנם של משוררים מסוימים פועל על פי חוק אחר. האסון האמתי כבר תמיד קרה בעתידם, התשוקה לשיר נולדה ממנו. ההכחדה מתבררת אט־אט, משום האונס לחיות על פי חוקיו של הזמן הארצי, הקווי, הנע מן הסדור אל הסתור. המשוררת הולכת לקראתו בנבואות לב סלעיות, מתוך המקרים בביוגרפיה שהם שברים וצללים שלו, בחרדה חסרת הסבר, אטומה. ראשית היא מבשרת, אחר כך – ניצולה.

הזיקות המתוחות בין השירה המוקדמת של הרכבי לשירת ראנא באמצעות החזרה על פיסות הנוסחים וההיצמדות למרחב סמלי נתון מראש, אין תכליתן להציג תהליכים תודעתיים על פני ציר־זמן הידוע לקוראים, ללמד על התפתחות, או להכיל את האבדן, את הלא־מוכר, המזוויע, בתוך תבניתו של המוכר והמהימן. השינוי המהותי הוא בתפקיד הנוסחים בשתי השירות: הם הופכים ממטפורות, דפוס וחומר סמלי למקבילות של טרופים עלילתיים,[25] או למערכת סימון. אני מודע למוזרותו של הטיעון האחרון, וגם להתקוממות כנגדו: מה בעצם הקשר ההכרחי בין תפיסת הזמן המהופכת המוצעת פה לבין השינוי המהותי בתפקידם של היסודות הנזכרים? התשובה נעוצה באידיוסינקרטיות שמאפיינת את לשון השירה של הרכבי מראשיתה. הרכבי, נדמה, היא משוררת הזקוקה לפיגומים של נוסחים על מנת להביע את ההרמטיות של חווייתה. בשירתה המוקדמת שלה ניכרים קולות של משוררות אחרות שהיא שומעת, בעיקר קולן של יונה וולך ודליה רביקוביץ. ואילו בקובץ ראנא, הקולות שמהווים מצע לעבודת השיר הם רגעי המקוריות הלשונית של השירה המוקדמת.

תפיסת הזמן המהופכת אינה בנויה על שבר וגלגול חריף, אלא דווקא על הרציפות של תהליך ההתוודעות למעמקיו של השבר. כך, השירה המוקדמת היא תרגול של השפה המיוחדת לאסון באמצעים שאינם כשרים עד הסוף להביעו. ההרמטיות או האידיוסינקרטיות של המטפורות הכבולות או של החומר הסימבולי שהשירים קרוצים ממנו, נובעות בדיוק מכך שהם מסמנים של חוויות שטרם התרגשו על המשוררת ולא סימנים שהשירה יוצרת, לא ביטויים מורכבים של אותן חוויות. יתר על כן, שירי ראנא חסרים כשלעצמם ציר כרונולוגי נראה לעין. ראנא בת ארבעים, היא יולדת בן בספטמבר 1975, ב־2006 נוגעות שמלותיה

במדבָּר.[26] אין הווה שיכול להימתח עד שיכיל את הסתירה הזו בציוני הזמן. בלא הווה כזה, מתפוגגת האפשרות לגולל עלילת אבל רציפה.

אולם מדוע אני מתעקש על שאלת מימוש המבדה ויסודותיו כשמדובר בספר שירה? אין לי מנוס אלא להציג את האני הקורא, מחברהּ של המסה הנוכחית. לי, שאלה דוחקת היא שאלת היחסים שייתכנו בין עבודת האבל ומעשה הבדיון. השאלה בוקעת, למיטב ניסיוני, מטיבה של הקינה. מה עלינו לעשות אחרי שוויתרנו על חוסר הצורה והתוכן המוחלט של הבכי, כשהתיימרנו לפרוט את הנהמה למילים?

בלב השירה המודרניסטית, לרבות זו העברית, מונחת שאלה עתיקה, כיצד ניתן לומר את הבלתי־ניתן־להיאמר. במיתוסים על היווצרותה וגם במופעיה הראשונים השירה הרי כמו פורצת מחוויות קצה, מההתנסות בחוויות שהשפה אינה ערוכה לקליטתן – אבדן, התעלות, תשוקה להעניק דמות לאלוהי, לעל־טבעי. יחסיה עם הבלתי־ניתן־להיאמר הם אבני השתייה שלה. שירת המאה העשרים שבה ונדרשה להן. מאה של טראומות, מאה של שבר, מאה של מוחות חקרניים הממוסדים את כוחה של המילה. פעם הייתי ממשש אחרי דופק השירה והייתי שומע את השאלה נמסרת בפעימות, מבעד כף היד הנוגעת.
בדרכם, שירי ראנא מהדהדים את השאלה הזו. "אִילוּ יָכֹלְתִּי לְהַגִּיד לָךְ דְּבָרִים שֶׁלְּעוֹלָם לֹא אַגִּיד",[27] נכתב בשיר. ואולם כדי להבין את המשאלה המובעת בהם, ה"אני" וה"את" אמורים להיות זמינים. אך, כאמור, שכבת ההגנה שמעניק המבדה, האליבי שהוא מספק, מעורער על ידי כוח אחר, מכוון, המסרב להניח לדמויות להיות דמויות, לצירי הזמן של העלילה – להיטוות, לעולם – לעטות אצטלה של מציאות. ובתוך כך משתבש כושרם של כינויי הגוף לייצג דוברים או מושאים. האני, שיכול להיות את, והאת שערוכה לארח בתוכה כל משמעות אחרת – נמען, אבדן, סמל – מתרוקנים שניהם. סימני המבדה, וההידרשות לתוקפו, דינם לעורר תהייה אחרת, באשר לסגולתה של הסיפורת. מהי שאלתה העמוקה, מהו הבלתי אפשרי שלה, שהיא נעה לעברו, סביבו, נוטה אליו? אל מה תשוקתה של הסיפורת? באשר לי, התשובה ברורה: הלא־ניתן להיחשב, האסור במחשבה. השאלה כיצד להציגו שבה ומתגלה במופעיה החלשים, המובנים מאליהם של הסיפורת, ככל שהיא שואפת אל הבדיון, לעצמאות המבדה שלה באמצעות העמדה של דמויות, עלילה, עולם, באמצעות פעירת מרחק בין כותבת וכתיבה. לעתים נדירות השאלה נשאלת כחלק מהגיונה של היצירה. לכן היא חומקת מתשומת לב. קל בשירה לפגוש את הלא־ניתן־להיאמר של המשורר, הוא ניבט מכל סדק שבין צליל למובנו, הוא הרחש הנלווה לעליית הבוקר, הזמרה הלא־מאולפת של ציפורים שנבללו ברקע, בהקלטות של הקול השר. בבדיון, הלא־ניתן־להיחשב של הכותבת סמוי מטבעו. הוא הזר האוחז בסכין במבויים חסומים, בין הצללים, בקצה סמטה לילית, הזר המגיח מקרבי העיר אחרי שנשלם בניינה. ודוק. "בדיון" דווקא, משום שמשעה שהכריזה הסיפורת על התמסרות להמצאה הטהורה, במבנים ובתכנים, הכלכלה הנפשית, אם היא קיימת כל עיקר, נדחקת לתחבולות שלה, לקלקלות שלה, הכתמים העיוורים שהיא מורה עליהם בבלי דעת, בקוצר היד הכותבת שהיא ממחישה.

שירת ראנא אינה מעשה־בדיון טהור. היא שואלת מהבדיון את תשוקתו, ויורשת בכך חלקים מאמצעיו, את הצורך במבדה. היא גם אינה שירה מצויה. ואינה עבודת אבל ישירה. היא

מערכת משוכללת של יחסי גומלין בין בדיון, שירה ועבודת אבל ממין חדש. שריר בו כוחו של הבדיון למסור נימים ונבכים של כאב וניסיונות החלמה בדרכי עקיפין, שריר בו כוחה של השירה לנסח תפיסה פרטית של השפה לשם כך. עבודת האבל הממשית מועתקת בה לעבודת אבל הסובבת סביב עזיבתה של ראנא, הצריכה לאמצעיו של מבדה כדי שתוכל להתקיים. אבל המבדה מסגיר ללא הרף את אופי היצירה שהוא משרת. ראנא היא דמות מומצאת בחלקה, בובה חלולה שאליה נמסכת היעדרות שאינה יכולה לעלות במחשבה, לבוא לכלל הרהור, מודעות. ובכל זאת, ההיעדרות ניבטת מבין החרכים. זו עבודת אבל בדיונית, שרק בחסותה, בחסות האפשרות להרוס אותה, יכולה להיעשות עבודת אבל אמתית, מהוסה. משום כך כה הכרחי לעבודה הבדיונית שצֶף הדיבור. הדיבור השירי בספר פורץ מן הפער הבלתי נתפס בין התשוקה לדבר ובין אי־האפשרות לחשוב את החוויה שמזינה תשוקה זו. תפיסת הלשון שמופגנת בשירים חורגת מן התפיסה המקובלת, שאלת היסוד של עבודת האבל שכאן שונה מזו של השירה. המעבר ממסמן למסמן לא נעשה בשל חסר ראשוני, מכוח איווי היולי. הוא אינו ביטוי מועצם לאופן הפעולה הרגיל של השפה. הוא הסוואה שנועדה להסיח את התודעה מן המקומות שבהם שרשרת הסימון, שרשרת הבכי, נעצרת, נחתכת, מהססת; המקומות שבהם מופיע האמתי, הבלתי חדיר: העצם שאינו יכול להתגלגל בעצמים אחרים ואנוס להיות עצמו, הנמען שלא ניתן לצוות עליו להתייצב לנוכח הבכי, הנוסח שלא יכול להישנות: בשיר אחד הוא הבלח רושם חד־פעמי של מיגו החי;[28] בשיר אחר – תליון כסף אטום, שכף ידה של הדוברת חופנת. שום רשות, לא הציפור השואגת שהיא המציאות, שהיא השירה, שהיא תודעת המשוררת, לא תקבל תשובה באשר למהותו של התליון, תוכנו, יחסיו עם הזמן, יחסיה של הדוברת עם שניהם. הזוהר הפנימי שלו ייוותר מחוצה לשרשרת ההמרות חסרות המנוח, להגיון הדיבוק שלה. הוא יהיה העדות האחרונה, העמידה לתעתועיה של הנפש:[29] "הַצִּפּוֹר שׁוֹאֶלֶת אוֹתִי מַה זֶּה הַדָּבָר הַזֶּה שֶׁזּוֹהֵר כָּל הַזְּמַן שֶׁאֲנִי מַסְתִּירָה".[30]

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

1 חדווה הרכבי, ראנא, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.

2 "אַל תַּשְׁלִיכֵנִי בְּמַעֲרֻמִּים וּבְבָרָקִים וּבְרַעֲמִים/ מִתַּחַת לָרָקִיעַ.// אַל תַּשְׁלִיכֵנִי מִפָּנֶיךָ. וְאִם תַּשְׁלִיכֵנִי – הַבֵּט בִּי: כִּי/ אֲנִי הַנֹּרָאָה בְּנֹרְאֹתֶיךָ/ וְהַיְרֵיָה בְּיִרְאֹתֶיךָ" (אבות ישורון, "חיית הלילה", כל שיריו, כרך VI, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד/סימן קריאה, 2001, עמ' 236). השיר בשלמותו מהווה מוטו לספרה של הרכבי. כך שהכניסה אל הספר כפולה: הכותרת ראנא שמפנה את תשומת הלב אל דמות מסוימת, ו"חיית הלילה", המטפורה הישורונית, שמקבלת מימוש והופכת לדמות נוספת במערך הדמויות שעליהן נסמך המבדה של ראנא.

3 תלמוד בבלי, סנהדרין ק"ד, ע"ב.

4 רש"י אומר שם: "ריסי עיניו: שיער שבבבת העין היה נופל ונכפל על העין מרוב דמעות". נדמה שהוא תופס כמה הכפילות בסיסית לקינה, כיצד הבכי מחפש לו כפילים. כבר בהתייחסו לברייתא הקודמת, המובאת במסגרת הדיון על הפסוקים הראשונים של מגילת איכה ומספרת על

שני עבריים שנשבו בהר הכרמל, הוא קובע שקלסתר פניו של השובה שלהם היה דומה במגמתו לזה של מלך. בדמיון הזה ניכר בו שהוא בן מלך שנולד בזנות. לא רק הכפילות אופיינית לספר ראנא, גם ההתגוללות בבזות, שהיא מהיבטיה של הקינה.

5 במסכת חגיגה בבבלי מסופר שאחרי מותו של אלישע בן אבויה ירדה אש מן השמים ולחכה את קברו. תלמידו, רבי מאיר, נקרא אל הקבר. הוא פרש עליו את טליתו וחזר על דבריו של בועז לרות, "ליני הלילה", שאותם דרש כך: "ליני הלילה וגו' בעולם הזה שדומה ללילה" (תלמוד בבלי, חגיגה ט', ע"ב).

6 בעברית תקנית מקובלת ההבחנה בין "למה" – מילת השאלה המכוונת לתכלית, ובין "מדוע" – מילת השאלה המכוונת לטעם. הרכבי מקבלת בעניין זה את השימוש הרווח בלשון הדיבור, השימוש במילת השאלה כתהייה הן על תכלית והן על טעם. אין זו הפעם היחידה בשירתה שהרכבי קשובה לכללים הלא־כתובים של לשון הדיבור על פני הנורמות של העברית התקנית.

7 הרכבי, ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 11.

8 שם, עמ' 12.

9 שם.

10 שם, עמ' 116.

11 "וְגַם כַּאֲשֶׁר מָצְאוּ אוֹתָךְ – אוֹ אוֹתִי – יוֹשֶׁבֶת שָׁם בַּמַּעְגָּל, יוֹשֶׁבֶת סְתָם, עַל הַמַּגְּבֶת, מְשַׂחֶקֶת בְּכַדּוּר־זְכוּכִית" (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 32).

12 "נִזְכַּרְתִּי בְּמִיגוֹ, לָבוּשׁ בִּגְדֵי בַּיִת רְגִילִים, מִסְתַּכֵּל בְּסַנְדָּלִים הַיְשָׁנִים שֶׁלּוֹ, בַּסִּיגַרְיָה הַכְּבוּיָה" (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 42). ומנגד, "לָמָּה עָזַבְתִּי? לָמָּה לְתָמִיד? לָמָּה הִרְגַּשְׁתִּי שֶׁאַתְּ עֲיֵפָה?/ לָמָּה עֶרֶב לִפְנֵי נָעַלְתִּי אֶת הַדֶּלֶת, הֵגַפְתִּי אֶת הַתְּרִיסִים, סָגַרְתִּי/ אֶת הַחַלּוֹנוֹת, הֵסַטְתִּי אֶת הַוִּילוֹנוֹת, וְכָכָה בִּלִּית אֶת שְׁאֵרִית/ הַלַּיְלָה הַהוּא, עַל הָרִצְפָּה, לְיַד הַדֶּלֶת, מִתְיַשֶּׁבֶת בְּזָוִית, מַצִּיתָה/ סִיגַרְיָה בְּסִיגַרְיָה, עוֹצֶמֶת אֶת עֵינַיִךְ, מְחַפֶּשֶׂת דֶּרֶךְ בֵּין הַהִתְרַחֲשֻׁיּוֹת?" (שם, עמ' 84).

13 בערבית משמש השורש ע'נ' (רני) גם במובן של שירה (בדומה לשורש העברי ר.ו.נ) וגם במובן של עושר. אני מודה לד"ר חביבה ישי על ההסבר הזה.

14 ברוסית המילה "ראנא" מובנה פצע. תודה לד"ר סבטלנה נטקוביץ על שציינה זאת בפני.

15 הרכבי, ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 15.

16 שם, עמ' 20.

17 שם, עמ' 21.

18 שם, עמ' 32.

19 שם, עמ' 36.

20 רצף ההיעשויות מעורר מחשבה. הוא מאגד גלגול שמבוסס על דמיוּת חומרית (אבן ומגדל), גלגול שמבוסס על דמיות צורנית דחוקה (עפעף וסכין) – צורתם המאורכת של הסכין והעפעף, או על יחסים של סיבה ותוצאה – סכין המשספת את כיסוי העיניים ומאפשרת לעור להיפרד לעפעפיים, וגלגול אקראי (דלת ומים זורמים). המכנה המשותף לשלושתם הוא שהעצם שעובר גלגול הוא נקבי, ולא הגיון התמורה.

21 אשר לסיפורת, לא פעם עולה השאלה האם דמויות הן יצירים נפרדים מהמחברים שלהן ולכן יש לצפות מהן ללכידות פנימית, לעומק או לאמינות פסיכולוגית. או שמא הן שיקופים חלקיים של העצמי הכותב, שהסיפורת היא מרחב ההתחוללות שלו, ולפיכך יש להעתיק את מרכז הכובד של הקריאה אל החוקיות של הופעת השיקופים הללו, והדפוסים שהם חושפים. בקובץ ראנא נדמה שהדמויות מאתגרות את שתי התפישות גם יחד.

22 כידוע דימויים, מטפורות וסמלים נשענים על יחסים – שרירותיים או אורגניים – בין שני תחומים או מושאים. בתוך יצירה, היחסים הללו יכולים להסתכסך או להסתעף, אבל דווקא המניפולציות שמופעלות על היחסים מקבעות אותם. כך, למשל, הזלזל בשיר המפורסם של ביאליק ייוותר אנלוגי לאני הדובר בתוך השיר ומחוצה לו, אף שהיחסים הפשוטים בין הזלזל לדובר בבית הראשון מעורערים ומסתבכים ביתר הבתים. בשירי ראנא נוצרת מעין זהות מקומית של שני אגפים או מושאים, שנשמרת לרגעים בשיר, אבל השיר הבא כבר מפורר אותה על ידי כינון יחסי זהות או זרות עם מושא שלישי.

23 כלל ההיסק הזה תקף לכל המערך הרטורי. הפונקציה יכולה להיות דימוי, מטונימיה או נוסח.

24 שלוש אחרות כאלו הן סילביה, רות ובתיה. השירים המופנים אליהן מופיעים בספרים שונים. אבל מטווה מרתק נטווה ביניהן על ידי הנוסחים החוזרים בפנייה אל האחרת, שהופנמה תוך שמירה על עצמאותה, ועל כן היא יכולה להבהב בין תפקודיה השונים – כפרסונה, ככפילה וכנמענת מושלמת.

25 בעבודת הדוקטור שלו ("למעלה מן העניין: יחסי הגומלין בין סיפור להקשרו בתלמוד הבבלי; סיפורים מרובי־הופעות כמקרה מבחן" 2015, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון בנגב) מצביע איתי מרינברג־מיליקובסקי על תחבולה דומה בשימוש בביטויים כבולים בדִיונים הלכתיים בתלמוד. על פיו, ניתן להתייחס אליהם כאמצעי ולא כתוכן. הם שייכים למאגר הכלים של צורות סיפר, דרך לתבנות הסוגיות, ואינם מקיימים קשרים הכרחיים עם הנושאים המלובנים בסוגיות.

26 "רָאנָא. בַּת 40./ בְּ-21 בְּסֶפְּטֶמְבֶּר 1975, יָלְדָה בֵּן./ בְּ-22 בְּאוֹקְטוֹבֶּר 2006 שׁוּלֵי שִׂמְלוֹתֶיהָ נָגְעוּ בַּמִּדְבָּר" (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 70).

27 הרכבי, ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 77.

28 בסוף הספר ציפור שבפנים עומדת בחוץ, כינוס השירה שכתבה הרכבי עד 2008 (תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009), מופיע מחזור השירים "מיגו", שמדובב את האבל המידי על מותו של אלישע בנה. שתי עובדות מעניינות: רק השירים שאינם עוסקים בעובדת מותו נכללו בספר ראנא, ובשיר "הילד היפהפה של המוות החולף", שהושמט מראנא, נעשה הקישור הראשון בין מיגו, האני של הדוברת והתעצמותה של ראנא, לכדי הדמות שאליה מותקת עבודת האבל. תחילתו של השיר בסיטואציית הקשירה ברצועות, וההזדהות המוצעת לדוברת עם החיה.

29 "לִרְקֹד עִם תִּלְיוֹן הַכֶּסֶף שֶׁלִּי,/ – לְהַקְשִׁיב לְתִלְיוֹן הַכֶּסֶף שֶׁלִּי,/ מָה אוֹמֵר תִּלְיוֹן הַכֶּסֶף שֶׁלִּי,/ מָה מְבַקֵּשׁ מִמֶּנִּי תִּלְיוֹן הַכֶּסֶף שֶׁלִּי, / מָה מַפְּצִיר מִמֶּנִּי בְּכָל מְאֹדוֹ תִּלְיוֹן הַכֶּסֶף שֶׁלִּי,/ מָה מוֹתִיר לִי שְׁרֵפָה בַּלֵּב תִּלְיוֹן הַכֶּסֶף שֶׁלִּי – " (ראנא, הערה 1 לעיל, עמ' 101).

30 שם, עמ' 32.