

"יִכְשַׁתְּצֵאִי מִכָּאן בְּשָׁעָה בָּהּ אִישׁ כָּבֵד אִינֶם הוֹלְדֵי":

סיפור מאוחר של התחלה

חמי ישראלי

איך מתחילים לקרוא משורר או משוררת? בחלק מהמקרים, לאו דווקא מן ההתחלה, וודאי בכל הנוגע לשירתה של חדוה הרכבי, שפרסומיה המאוחרים, ובייחוד ספרה ראנא (2014),¹ זכו להכרה ולהערכה ניכרות. המבחר ציפור שבפנים עומדת בחוץ (2009),² המחזיק בכל השירים שכתבה הרכבי עד אותה עת, מעורר גם את השאלה על התחלתיה של שירה זו ועל נסיבות הפצעתה של המשוררת ומבליט את חסרונו של סיפור-התחלה סביב שירתה.

שיריה הראשונים של הרכבי נשלחו אל לאה גולדברג לפרסום בעיתון על המשמר וכונסו בספר כי הוא מלך (1974)³ בעריכתה של גולדברג עצמה. למרות המביאה לדפוס החשובה והמרכזית ובניגוד למשוררים אחרים בני דורה של הרכבי, היא אינה אפופה במיתוס של התחלה, בדרמה של פריצה לזירה השירית או בעלילה על הולדתו של קול שירי ייחודי ומובחן ביחס לקולות אחרים. אף על פי שספרה הראשון התקבל באהדה יחסית, כיום הוא אינו מעורר עניין מיוחד ואין עיסוק מחקרי או פופולרי בתנאים שבהם התגבש, נדפס או התקבל. שירי הספר לא נתפשו כייצוג מרוכז של תחילתה של פואטיקה או כתמצית של מילון פיגורטיבי, והמחקר אף אינו עוסק במיפוי שכניה ומבשריה, כשם שאינו מתחקה אחר אבותיה הפואטיים, ההיסטוריים, המדומיינים, השאלים או המאומצים, או בצאצאיה האפשריים. ברוח זו המחקר גם אינו מארגן את מהלך שירתה בציר התפתחותי מובנה ואינו תוהה על הכוחות החיצוניים והפנימיים שחוללו והניעו אותו. במסה זו אבקש לבדוק באיזו מידה הערפל שאפף את ראשית שירתה של הרכבי קשור באופן שבו שירתה יצאה לדרך. יציאה זאת תתגלה כקריאת תיגר על עצם המושג התחלה. הרכבי, כמתברר, מסבכת ומסיטה את מרבית תווי ההיכר והתנאים של הפרדיגמה הלירית ביחס לכינון הקול השירי.

מחקר השירה המודרנית נסמך על תולדות פריצתם אל קדמת הבימה של קולות שירה מובחנים, שמהלך חילוצם והפקתם הוא חלק מסיפור חניכה, סיפור שעקבותיו ניכרים בשירים עצמם. במסגרת עלילת החניכה השירית המוכרת, המציגה דגם מערבי שמבוסס על נורמות היסטוריות ואידאולוגיות ובמובן ידוע גם גבריות, המשורר מפלס את דרכו בין שושלת של משוררים שמערכת היסטוריה, בדיון ומיתוס. המשורר נפרד מאבות מסוימים שאימץ, ולו רק כדי להדיח ולרשת אותם, ואגב כך מקרב אליו אבות אחרים, דודים ואחים. הוא נערך ביחס להיסטוריה שירית, גם אם היא משוחזרת על ידו ולצרכיו,

הוא תוהה על חובו לקודמיו, על מורשתם המסתעפת עד אליו, ועל האלימות שעליו לחולל במורשת זו כדי לעשותה שלו. בתוך כך, כדרך כל סיפור חניכה, הוא נענה למהלך של זמן ליניארי שטבועים בו ערכים של צמיחה, התקדמות ושכלול. הזמן הליניארי מתקיים כריבוי של היסטוריות (שירית, חוץ־שירית, גנאלוגית, "משפחתית" ובמובלע גם ביוגרפית), שהצטלבותן מספרת את מהלך התגבשותו של הקול השירי. הקול הזה מתאפיין על דרך ההתבדלות מקולות קודמים וסמוכים, מתולדות השירה, מן הממד הביוגרפי ובאופן בלתי נמנע גם מן החומריות הלשונית, שבה המשורר נותן סימנים. הקול השירי הבשל מפציע בסופו של סיפור החניכה ומתאפיין באוטונומיות פואטית ובמילון דימויים מקורי שטביעתו הייחודית של האמן ניכרת בהם למרחוק. בהמשך נראה כיצד ראשית שירתה של הרכבי מסמנת נורמות ומסורות אלה ומצביעה עליהן, ובה־בעת סוטה מהן ומשבשת את מהלכן בכל מובן חשוב. נראה כיצד שירתה של הרכבי מקפלת כבר בראשיתה הצעה מובהקת של חניכה שירית, ובמקביל דוחה הצעה זו ומטה את מהלכיה האפשריים לנתיבים אחרים.

שירתה של הרכבי מקיימת אפוא שורה של היסטים מהנורמות הליריות של סיפור החניכה ובתוך כך של הממד ההיסטורי. למעשה, דומה כי שירתה אינה שייכת לזמן ולמרחב ההיסטוריים ואל סיפור הפצעתו של הקול השירי על תנאיו וזיקותיו. מרחבי הזמן והמקום המוכרים לנו מִפְּנִים אצלה את מקומם למה שאנו מפרשים כמראות נפש מיתיים, שנעים בין חלימה לסיטוט בתחילת דרכה הפואטית ומשם ואילך אל האידיאליסטיקה המופלגת והמטאפיזית בשירתה המאוחרת. יותר משמסתמנת כאן עלילה של התאפינויות פואטית וכניסה אל הזמן ההיסטורי, ניכרת בשירה המוקדמים של הרכבי מגמה של החלפת המרחב ההיסטורי, כמו גם הפרעה לתנאי החלל והזמן שהיו עלולים לשמש תיבת תהודה לקול שירי מתגבש, או לחלופין מצע לקריאה ממסגרת וממקמת. כך, הסופר והמבקר אריה ליפשיץ⁴ מקדם בחום את קובץ שיריה הראשון של הרכבי ומייחס לכתיבתה איכויות מופלגות, ובכל זאת הוא תוהה: "שירים אלה מתי נכתבו? אמנם נכתבו זמן רב לפני מלחמת יום הכיפורים אך אין להם שום זיקה אל מלחמות שבחוץ אלא אל דרך הפחד והתלאות של מי העולה במדרגות המוות הגדולות בבקשו להגיע אל איזו מנוחה".

בקובץ הראשון של שירתה, כי הוא מלך⁵, שמאמר זה שלנו מוקדש לו, מדמה הדוברת כי היא בת־מלך, בעוד שאר אבותיה (כך, בלשון־רבים) קוראים לה וניבטים אליה בשיקופים רבים, שעליהם נעמוד כאן. בריאיון מ־2009 מספרת הרכבי שכבת קיבוץ היא התהלכה בתחושה שכולם אימהותיה ואבותיה. ברוח זאת, ספרה האחרון ראנא מוקדש "לכל אבותי ולכל אמותיי". שני ההרכבים, משפחת מלוכה מחד גיסא וריבוי של דמויות אם ואב מאידך גיסא, חורגים ממודל המשפחה הבורגנית שבבסיס הקריאות הפסיכולוגיסטיות והמהלכים ההיסטוריוגרפיים בספרות. דוגמאות לקריאות המבוססות על מודל המשפחה הבורגנית אפשר למצוא במהלך המאה העשרים החל בפרויד⁶, לאקאן ובלום⁷ (המציג מקרה פרטי של קריאה פרוידיאנית בתוך הספרות), ועד לגלגולים מאוחרים יותר, דוגמת ההוגה והבלשנית ז'וליה קריסטבה. המעקף מאב למלך משבש את המהלך ההיסטוריוגרפי, ובד־בבד מעביר את סיפור החניכה הרווח לרצף של משיחה והורשה. ההקדשה לאימהות ולאבות עומדת אפוא בסתירה חריפה למונוליתיות של

מעמד הדמויות הללו בפסיכולוגיה, בתרבות ובהיסטוריה של השירה הלירית, ומזמינה קריאה קרובה בשיריה הראשונים של הרכבי.

"אם נרצה נפנה את גבנו / איננו חייבים דבר"

בשיר החותם את ספרה הראשון של הרכבי כי הוא מלך,⁸ פונה הדוברת לנמענים (אלה שבחוץ ואלה שבפנים) וכמו מנחמת אותם ואת עצמה ואומרת שדבר לא נפל באמת בעולם, שכן הסבת המבט, הדרך בחזרה לאחור תמיד פתוחה, תמיד מפתה ושמורה לנו: "אם נרצה, נפנה את גבנו. / איננו חייבים דבר". למי איננו חייבים דבר? הדוברת משיבה: לא לרוח הבאה מן הים ולא לים המשקיט את מתנו. מיהו אותו מת? האב, המלך שנתן לספר את שמו, המלך השייקספירי הטבוע במצולות בפתיחת הספר:⁹ "עיניך נעצמו על קרקעית הים / עכשו כלך עשוי פנינים וקונכיות ועשב־ים".

הרכבי מבקשת לשחרר אותנו מאחזותם המחלישה של האבות או מהמיקום שלנו בתוך השושלת. גם המיקום שלה עצמה כבתו של אותו מלך נתון בספק והוא על פי השמועה בלבד, כך שאפשר לומר בזהירות שהוא כנראה אביה: "אשה קטנה תמיד נושאת פליו. / אומרים שהיא בתו".¹⁰ לאורכו של הספר, אותו מלך שנאסף אל אבותיו מוכפל ומתרבה דרך ההיגיון הלשוני הגנאלוגי הזה. ההכפלה והריבוי גם הם ביטויים מתריסים של ערעור על בכורתו היחידנית של האב. אבותיה ממתינים לה בשלושה שירים מרכזיים לאורך הספר:

השיר השני בקובץ כי הוא מלך, "אבל בחלומי", מבטיח לכאורה את כל מרכיבי הסיפור של היציאה למסע השירי. בת המלך הטבוע יוצאת למסע חניכה. מסע החניכה כרוך בפריצה של הזמן המעגלי וההרגלי על ידי אירוע שבכוחו לבשר את הפצעתו של החד־פעמי, של האני. הרכבי מזמנת כמה ממאפייני החניכה הקלאסיים, ובה־בעת פורעת את היתכנותם.¹¹

אָבֵל בְּחֵלּוּמִי
 אָבֵל בְּחֵלּוּמִי
 תָּמִיד אוֹתָהּ צְפוּר צוֹעֵקֶת
 וְעִיר אוֹיֶבֶת
 וְאֶבֶן אֲדָמָה

תָּמִיד אוֹתָהּ עוֹבְרֵת־אֲרֶץ צְהָבָה נוֹדְדֵת
 וּבְיָדֶיהָ חוֹל וְדָגֵל וְחוּמָה

וְרַק אִי־שָׁם, עַל אֲדָמָה שְׁחוּרָה
 פֶּתָאֵם אֲנִי פְּעֻמוֹנִים בְּרוּחַ
 וְנִעַר מִתְגַּלְגֵּל אֵלַי מִן הַחוּמָה
 וּבְיָדֵיו מְעַרְבּוֹלוֹת וְלוּחַ

וְכָל אַבוֹתַי זֹכְרִים אֶת פְּנֵי
 קוֹרְאִים לִי
 קוֹרְאִים לִי
 לְנוֹחַ

בתחילת השיר מופיע, בדומה לסיפור עם, ההרגל על חוקיו ודקדוקיו והוא נוכח דרך השימוש הכפול ברכיב "תמיד". כותרת השיר ופתיחתו מלמדים כי העולם ההרגלי הוא עולם חלומות בדיוני, שבו חוזרים ונשנים במעגליות פרטי העולם: הציפור, העיר, האבן, עוברת האורח והחומה. בבית השלישי קורה הדבר החד־פעמי, הפתאומי, כשנער מופיע ולוח בידו, כאילו הוא מציג את המצע לכתיבתה ולהופעתה של השירה ותוחם את גבולותיה לפי הדגם של הלוח. עם זאת, הופעתו החד־פעמית של הנער מתקיימת במרחב מוסט ממרחב החלומות ההרגלי, ומתקשר עם פרטי העולם ביחסים מרחביים יותר מאשר בזיקות זמן. האירוע הפתאומי משועבד לפריסה שלו במרחב הפתוח והמתמיד. אי־שם בזירה אחרת, אבל לא נפרדת בזמן, מופיעה פתאום הדוברת והיא פעמונים ברוח, כלומר מדיום סביל שענבליו מפיקים שירה מן הרוח. הנער המתגלגל אליה מניח מצע מסתת ותוחם עבור הצלילים המתפזרים הנובעים מהגשת הלוח. אך בה־במידה שהנער צר לצלילים צורה, הוא מוליך את נביעתם המתערבלת ומסתפח אל שטפם: הוא מתגלגל ובידיו מערבולות. החריזה בין הרוח ללוח תומכת במהלך הזה. הנער מסמן אפשרות להופעתו של אמצעי תיווך, מצע־קול שהיה עשוי לצקת את המסורת האורלית הקדומה בכלי ההווה. אך בפועל, לוח הכתיבה אינו מוליך את קולה המתבדל של המשוררת, אלא נעשה ללוח המצבה המדבר בקולם של אבותיה המתים. אבותיה הופכים את תפקידם וזוכרים את פני הבת, ואת יצר התנועה החוץ־הם מחליפים בהזמנה לנוח, למות ולהיאסף אל שרשרת האבות הזוכרת, המסיגה, המסבה את המבט לאחור.

בסיפור החניכה הקלאסי, האב הוא שמורה לילדו או לילדתו על הכורח בגדילה, מטייל עליהם את תנאי הזמן הליניארי המביא אתו ערכים של התקדמות והשתכללות. במסה מעבר לעקרון העונג, פרויד טוען כי אין לו לאדם יצר חיים "טבעי", ולמעשה היצור ההיולי לא היה רוצה להשתנות מראשיתו, אבל נגזר עליו לעורר את הרושם המטעה של כוחות ששואפים לשינוי ולהתקדמות. מראית העין של ההתקדמות אינה אלא תולדה מלאכותית של חסימת דרכו של יצר המוות, השואף לחזור אחורנית ולהחזיר מצב קדמוני של דוממות: "מטרת כל החיים היא המוות, ובראייה־לאחור: הדומם קדם לחי"¹². נדמה כי הרכבי ממנה לה אבות שהופכים את פניהם לאחור ומפנים את גבם להתערבותו המפריעה של יצר החיים (ובעצם, לפי פרויד – של התרבות, של החוק). האבות האלה מזמינים ומפתים אל המקום שבו הזמן סובב במעגלים לא נפרצים ומתמיד בהרגלי העתיקים, מקום שבו המקצב הוא של החזרה המסיגה.¹³

אָבֶל אֵי־שָׁם
 אָבֶל אֵי־שָׁם,
 תְּמִיד פּוֹרְצֵת אֶת שְׁנֵתִי
 רוּחַ אֲדָמָה עִם שׁוֹט

וּמְזִיזָה אֶת הָרֶצְפוֹת אֲשֶׁר תַּחְתִּי
 וּמְרוֹקֶנֶת אֶת כְּלֵי
 מִן הַפְּרוֹת וְהַצְדָּפִים
 וְהַסְפִּינֹת אֲשֶׁר מִלְּאֲתִי
 בְּקוֹנֵיכוֹת וּבְחוֹפִים

וּכְכָה הִיא עוֹכֵרֶת
 כֹּל גְּבוּל וְכֹל פְּנֵה,
 דוֹחֶפֶת הָרִים
 וְהוֹפֶכֶת דְּיוֹנוֹת;
 תַּהוֹמוֹת מִתְּבַקְעִים כְּחַפְצָם
 וְצַפְרִים מִתְרוֹצְצוֹת מִתּוֹךְ שָׁנָה

אֲבָל פְּתֹאֵם, כְּהַעֲלֵם הַכֹּל,
 תִּמְיֵד אוֹתָהּ צְפוּר
 נִצְבֶּת בְּכִנְיֹסוֹת
 וְחוֹסְמֶת

וְכֹל אֲבוֹתַי מִתְּגוֹלְלִים לְרַגְלִי
 וְהֵם אֵינָם יוֹדְעִים
 מֵה פֶּשַׁר הַצְּפוּר הַזֶּה
 שְׂבַחֲקִי

המרחב הילדי "אי-שם" שזימן את הופעתו הפתאומית של הנער בשיר הקודם, הופך למקום הטבוע בתנועה ההרגלית. גם רגע הפעמונים ברוח עובר הקצנה ונארג בחוטי ההרגל, ולובש איכות מתעללת עם שוט. הפתאום נכנע ומסתחרר בצירי המוזיקה, כלומר בשירתה הכאוטית שאינה יודעת גבול, שבכוחה להזיז רצפות, להציף ולהטביע. רגע הפתאום בשיר הקודם בישר את כישלונו של מעשה ההצרנה והגילום ופרץ את הרוח משוללת הרסן הזאת. מול הרוח מוצבת ברגע הפתאום של השיר הזה הציפור.¹⁴ הציפור שלרוב מיוחסות לה תכונות של שירה ואקספרסיביות והיא כמעט הדימוי המתבקש של הקול השירי, מתפקדת כאן בגופה הקטן כמחסום לרוח, בתפקיד מפתיע של שובר גלי רוח. במקום שבו הנער לא הצליח לחפון את השטף של המוזיקה לצורה על הלוח, באה הציפור וחוסמת. לציפור הזו, שיש לה תפקיד קבוע – "תמיד אותה צפור" – חסר הכוח של האני המדבר. הרכבי משהה ומנטרלת את האיכויות הכי ברורות של הדימוי. האבות שבים וחותמים את השיר, אלא שהפעם הקריאה הפתיינית שלהם אליה מתגלגלת בהתגוללות חסרת אונים לרגלי הסמל הלא-מפוענח. ממצב של זיכרון עמוק הם עוברים לאי-ידיעה ומתקשים בפענוח הציפור שהיא בבחינת הקביעות שנותרת גם לאחר שהכול נעלם. דווקא הם, האבות, מקורותיהם של הידע והסמכות, המופקדים על הסמלים והחידות, מתגוללים ומתבוססים במצב של אי-ידיעה והתקשות בפענוח סמליה האניגמטיים של בתם.

השיר השלישי בקובץ, המציית לתבנית שושלת האבות החותמת, הוא "בשבע מנהרות". הוא מצטיין באומניפוטנטיות של הדוברת, הפועלת בהפרזה ובעודפות גם מחוץ לתחום הפעולה האנושי האפשרי:¹⁵

בְּשֶׁבַע מְנַהֲרוֹת אֲנִי שָׁבָה וְהוֹלַכְתִּי
 עוֹלָה סְלָמוֹת
 נוֹפְלֹת גְּבָהִים
 הוֹפְכֹת חוֹפִים מְקַצֶּה אֶל קֶצֶה
 מְשַׁנֶּה עוֹלָמוֹת
 מוֹעֶכֶת הָרִים
 מְנִיפָה כִּידוֹנִים
 מוֹרְטֵת שְׁעָר
 מְשִׁיטָה שְׁעָרִים מְנַהֵר אֶל נְהַר
 וְכָל אֲבוֹתַי, אֲדַמִּי־סִכִּינִים
 מְהַלְכִים מְעָלִי, מְאַחֲזֵרִי וּמְלַפְנִים
 וְכָל אֲבוֹתַי נוֹשְׁמִים
 כְּמוֹ עֲדַת תְּנִינִים מְרָמִים

עתה, משכוחה הפורע והעוקר של רוח השירה חדר אל הדוברת, ניחנה היא עצמה בכוח פעולה פלאי. נראה שהפעולה העודפת של הבת מקימה את הזוכרים והמתגוללים לפעולת התנגדות אלימה. אדומי סכין (כמו השוט של הרוח) הם מכתרים אותה מכל צדדיה. האלימות מקצרת את הדרך לדימויים כעדת תנינים, שמתנשפים מרומים וגונחים לרגלי הדוברת. האבות מרומים מיכולותיה, מהכוחות המתגלים, מאי-המובנות של עולמה הפנימי. האם האלימות של האבות נובעת מפעילותה המוגברת של הדוברת, או שמא מן האניגמטיות המאפיינת את עולמה הפנימי – ואפילו את לשונה, את סמליה? הדוברת עצמה מתייצבת כאן בעמדה מעין-אבהית – פעילה, אומניפוטנטית, על-אנושית, לא מפוענחת, מייצרת סמלים חידתיים – עמדה שגוזרת על אבותיה מיקום של בנים מתוסכלים, זועמים ורצחניים.

"מִוֶּתֶךְ הוֹזָה וּמִחֲנוּעַ בְּפִינוֹת"

אבותיה הרבים של בת-המלך ממוקמים בעברה של שושלת המלך, אשר למותו מוקדש ספרה הראשון של הרכבי. זהו ספר בעל יסודות נרטיביים אגדיים על אודות מלך שזהותו חמקמקה, שלמותו, ככל הנראה בטביעה, יש השפעה אדירה על העולם. במותו הוא צובע את "כָּל הַצְּדָפִים, כָּל הָרוּחוֹת, כָּל שְׁלוּלֵי־הַיָּם בְּדָם", ורגע הימצאותו "שְׁבוּר וּמִיָּתֵר, עֵטוּף בְּעֵנָן כִּהְיָה עַל קְרַקְעֵית הַיָּם"¹⁶ מטיל על העולם המוחשי והמופשט את הכחול: על החשכה, על היין, על השמש ועל השכחה. את הדוברת, הלוא היא בתו, הוא מותיר לנפשה בליל מותו אפילו בלי ציפור בידה. גם הטירה שלו מאבדת את הסגולות היציבה, ועתה היא פרועה, נעה ומתמוטטת ברוח.

שירתה של בתו, היורשת שנותרה יתומה, קשורה בקשרים רבים ללשון הקינה העברית, ובכלל זה לקינה הימית-ביניימית של אבן גבירול – "רֵאָה שמש". שם כמו כאן עולם ומלואו נצבע בארגמן אבלות: "רֵאָה שְׁמֵשׁ לַעַת עָרַב אֲדָמָה / כָּאֵלֹו לְבִשָּׁה תוֹלַע לְמִכְסָה / תִּפְשֵׁט פְּאֵתַי צָפוֹן וְיָמִין / וְרוּחַ יָם בְּאַרְגָּמָן תִּכְסֶה וְאַרְצֵי – עֲזָבָה אוֹתָהּ עֲרוּמָה / בְּצַל הַלֵּילָה תִּלְיִן וְתַחֲסֶה / וְהַשְׁחַק אֲזִי קָדָר, כָּאֵלֹו / בְּשֵׁק עַל מוֹת יִקְוִתִיאַל מְכָסָה."

ואף על פי שארץ, ים ושמים מלאים במותו המהדהד של המלך, הולכת ומתבססת תחושת אמביוולנטיות חריפה כלפי המת וירושתו. בשיר "ובית לא תבנה"¹⁷ הדוברת מונה בלשון שלילה את כל הדברים שהמת לא יעשה עוד. גם זו יכולה להיחשב כמוסכמה רווחת של לשון הקינה, אבל בבית השני היא מדמה את ההתקפה עליו של עולם הדברים המתים, ובתוך כך נפערים סדקים ביחס שלה אליו ונרמזים קשיים מחייהם המשותפים, שמאופיינים בקשיות לב ובחרטות: "נִמְרוֹת עֲזוֹת עַל צְנֹאֲרָן תְּלוּיֹת חוֹמוֹת לְבָד", ומן האדמה ינבעו "עֲגוּלִים שְׁחוּרִים שֶׁל דָם וְחוֹל וְחֲרֻטוֹת". הנה כך הולכת ומתבססת ידיעת מותו של המלך:¹⁸

מוֹתְךָ

וְאַחַר כֵּךְ שָׁמַעְתִּי אֶת מוֹתְךָ

הוֹזָה וּמִתְנוּעַע בַּפְּנוֹת

וּכְרָכְמִים אֲשֶׁר צָמְחוּ בַּחֲלוּמֶךָ

הָיוּ בְּעֵשְׂבִים

וְסִכְסְכוּ בֵּין הַקּוֹלוֹת

וְעוֹד שָׁמַעְתִּי: עִיר שְׂבוּיָה בֵּין שְׁמֵלוֹתֶיךָ

וְנָעַר מִסְבִּיב, יוֹשֵׁב עַל הַסַּפְסָל שְׁלוֹ, מוֹסִיף בָּהּ לְחֻכּוֹת.

וְשָׁקֵט. אֵיזָה שְׁקֵט מְלֵא זַעְקוֹת. וְחֲרָף.

וְלֵילָה. וְנִצַּח.

שָׁמַעְתִּי תָאוּ אֲדַמְדָם

מִתְמַתַּח עַל הַסֵּף

וְאִבְּן יִרְקָה יוֹרֶדֶת עַל לְבוֹ, נוֹעֲצָת בִּי אֶת עֵינַיָּהּ.

וַיַּעַר. יַעַר שְׂבָרִירִי, כַּחֲלָחֵל

וְסַפִּיגוֹת לְכַנּוֹת

נוֹסְעוֹת בְּחוֹלוֹת.

וְשָׁמַעְתִּי דְבָרִים, וְשְׂבָרִים

שֶׁל דְּבָרִים

וְאֶת הַמְּצוּלוֹת אֲשֶׁר נָסוּ

לְקִרָא בְּשִׁמוֹ

את מהלך הזמן של עיבוד האבל מכנה הבת "אחר כך". את ידיעת מותו של המלך, אביה, היא מבססת דרך חוש השמע. השיר נמסר כעדות שמיעה מופלגת ומייצר תמונות בעלות סתירה ומתח בין חוש הראייה לחוש השמע. את הסירוב לראייה, בהיותה חוש מושאי, אפשר לקשור לקושי או לסירוב שלה לכינונה של דמות שלמה. לעומת זאת, הבת המתאבלת מעמידה עולם מתאבל בעל שמיעה אקוסטית חיישנית והיקפית. רק המצלול עדיין נושא את כינוי הגוף המוצפן ברכיבים החורזים והחותמים את הטורים: מותך ובחלומך. גם את עירו של המלך לאחר שהתרוקנה ממנו, מדמה הדוברת שהיא שומעת וספוגה אבלות. הנער שהסתמן בשיר "אבל בחלומי" כסוכן אפשרי של רישום הקול על הלוח, ממשיך לחכות על הספסל, על סף הדברים, והלוח כבר לא בידו. הלוח מוחזק בשבי בשיר הקודם ברצף "טירת המת"¹⁹, ונחש קודר קשור אליו, והוא נמסר כמו אחד מהרכיבים של מעשה מאגיה וכישוף: "הכֹּכְבִים אֲשֶׁר נָסוּ לְהַמְלִיט, / כְּנֹר צָהָב, גְּדָר, / נָחַשׁ קוֹדֵר קָשׁוּר אֶל לוח, פְּעֻמוֹנִים וְנֵר".

משך האבל נעצר בשמיעת הדברים הנמתחים מהממשי אל תחומי ההזיה והמקיפים והסובבים יבשה וים. אבל שמיעתם החדה של הדברים השקטים, השבורים, המסוכסכים, הזועקים בדממתם, אינה מצליחה לייצר קול. מותו של המלך מאפשר האזנה לניסיונותיהם של הבת והעולם לדבר את מותו, לקרוא לו שוב בשם. הראייה הממקדת את פרטי העולם הומרה בשמיעה מסכסכת דרך סדרת מטונימיות חסרות מושא. מותו של המלך מִזְמַן לכאורה לבת, לפי המודל הפרוידיאני, הפנמה של סמכותו, אלא שכאן העלאת דמותו באוב מתחלפת כאמור בשמיעה מסכסכת ומסתיימת במצולות שנפערו סביב מותו ואגב כך מוחות את שמו.

מחיקת דמותו של המלך מאפשרת לקשיים שנרמזו בשיר "ובית לא תבנה"²⁰ להפוך לביקורת נוקבת של ממש בשיר "והוא הלך"²¹ שבו המלך מופשט ממלכותו: "הַיָּמִים הָיוּ נְמוּכִים כְּמוֹ מַעֲשֵׂיו שְׁעָה שְׁהֵבִיט לְתָמוֹ אֶל תוֹךְ הַשָּׁנִים שֶׁהָיוּ, בֵּין הַשָּׁאֵר גַּם חָיָו". חיייו נעשים עוד עובדה על פני רצף השנים שאותן חי ממש כמו כל בן תמותה אחר, ומעשיו המתוארים כנמוכים מהדהדים גם את השפלות כמו הים במצבו הנמוך (של שפל), אם עדיין אפשר לקשור מלכות למעשים שפלים. בהמשך השיר המלך מטפס אל מדרגות המוות הגדולות ומתואר כ"עלוב ומגוחך". לאחר שנותצה דמותו והומרה בשמיעת הסתלקותו מן העולם, ולאחר שנלקחה ממנו ההילה הסגולית שלו בידי בתו ומעשיו תוארו כשפלים, מבקשת הבת מהמת כי כשיבוא מקץ ימים רבים,²² יבוא אליה ברחמים על אף מעשיה.

מִקֵּץ יָמִים רַבִּים

כְּאֲשֶׁר תִּקְוֶה

וּמִיָּמֵינוּ תָּבוֹא,

בְּעוֹד יָמִים רַבִּים מְסֻפָּר

בְּיוֹם מִן הַיָּמִים

בְּרַחֲמֵינוּ רַבִּים תָּבוֹא אֵלַי

בְּרַחֲמֵינוּ

"והיה בי רגש כי הוא לא אבי"

המסה פתחה במעקב אחר שאלת הירושה בזיקה לסיפור החניכה והאפשרות להיפרדות. אותם אבות קדמונים רבים וחסרי פנים הומרו במלך שהוא דמות מיתית שחוותה מיתה לא טבעית, וטבעה במצולות – לדמות זו מוקדש ספרה הראשון של הרכבי. אב במובן המשפחתי המסורתי נזכר פעם אחת ויחידה בספר הזה:

את מזכירה לי את אבי
את מזכירה לי את אבי.
כמו בזמן שאסור היה לי לגשת אליו.
שעה שהייתי בדרך לתמי
כי מתה אמי
ולא היה מי שחשב כמוני עליו

והיה כי רגש כי הוא לא אבי
ואני, כמו אמו, מרגיעה את מצחו
את תחושות האשמה על פניו.

את מזכירה לי את אבי.
כל השאר לא מוכן מאליו.

אמרתי לך שאל תאמרי
מלים של־סתם
עליו.

הופעתו של האב היחיד כרוכה בשינוי כולל ונוגעת גם במודוס השירי. לשון הכישוף המיתית והמאגית הנקשרת ליסודות פרה־מודרניים מפנה את מקומה למאפיינים סגנוניים מודרניסטיים, למילון פשוט, תקשורתי, שנטוע היטב במסורת השירה העברית המודרנית החל בשנות החמישים המאוחרות, בטווח שבין נתן זך למאיר ויזלטיר. הלשון מחולנת ומזמנת איזה שדה פסיכולוגי ("תחושות האשמה שעל פניו") שפורש רשת של יחסים ובונה עמדת סובייקט ופרספקטיבה ("והיה בי רגש"). אפילו מבדה מן העבר נמסר כאן על ידי פרספקטיבה של בוגרת, שמספרת ממרחק את אשר הייתה בודה בילדותה. אלא שכבר בכותרת השיר, שהיא גם הטור הפותח, כלומר מופיעה פעמיים, מסתמנת אנלוגיה חריגה בין הנמענת של השיר ובין האב. אי־היציבות המגדרי של האנלוגיה בין האב לנמענת מארגן הן את האב והן את החברה בזיקה פורצת גבולות למין השני. הופעתו של האב, שבאפשרותו להוליך סיפור חניכה תקף ומוכר, מתגלה כשרשרת תזוזות והסטות. מערך הזיקות בין האב לנמענת אינו מתייצב בשום רגע בשיר, אלא מוגדר במהלכו מחדש בכל בית שירי, בדומה לפאזל שמאורגן בצורה משובשת. הבית הראשון עוסק במניעה מהאב, איסור ממשי ותרבותי לגשת אליו, בזמן שהבת שהייתה אז ילדה, בודה את מות אמה ובגללו: "לא היה מי שחשב כמוני עליו". מרכיבי הסיפור של תסביכי הילדות מול האב והמחשבות

הרצחניות כלפי האם, המתחרה, מתיישבים לכאורה עם תבנית אדיפלית קלאסית. אלא שבמקום להמיר את האב האסור באמצעות סובלימציה במושא ארוטי לגיטימי, הדוברת מעתיקה את התשוקה לנמענת ממאנת – כזו שאינה משיבה לה אהבה ובכך מנציחה את האיסור, ומתוכו את היחסים הארוטיים המשתמעים עם האב. באופן פרדוקסלי, דווקא ככל שהאיסור עומד בעינו ומשתרש בסדרה של התקות, האב אינו הופך לחוק המכתיב את מהלך ההתגבשות של אישיות בוגרת. הדוברת מקנאת למעמדו כמושא ארוטי כדי להקפיא את הרגע האדיפלי ולמנוע את התרתו באמצעות החוק. הארוטיזציה של האב משעה את הפונקציה האבהית שלו.

בבית השני מתנערת הדוברת במפורש מהפונקציה האבהית שלו. יש כאן שלילה ודחייה מושלמת של האב: כאן היא אמו, ורגשות האשם שאמורים להינטע בלב ילדיו על כך שמרדו בו ודחו אותו, מוחזרים אליו בהיותו הבן שלה. הוא בנה והיא דוחה אותו. אם יש כאן חוק, הרי היא מגלמת אותו. היא עצמה ממלאת את תפקיד האב המת.

הוודאות היחידה שהיא מותירה לנמענת שלה היא העובדה שהיא מזכירה את אביה ברגע של איסור הגישה אליו. עם זאת, הנמענת עצמה נעשית בעלת פוטנציאל לחציית הגבול אל האב. לה יש פתאום אפשרות לומר עליו דברים. דרך האנלוגיה משתחררת לה הלשון לשאת את שמו במילים "של סתם", דבר שמקומם את הבת שהתירה רק לה עצמה מילים של סתם בשיר הזה. הנמענת נעשית הבת שהיה אסור לה להיות – ועתה משגדלה, היא האוחזת בחוק האב וגוזרת על הנמענת שלה כי אסור לה: "אמרתי לך שאל תאמרי מלים של-סתם עליו".

המסה נפתחה בהתחקות אחר האבות המרובים שהרכבי ממנה לה בראשית דרכה השירית. האבות האלה משבשים כל מהלך תקין של ירישה, המשך או התערות בסדר הזמן הליניארי-היסטורי על מערכיו השונים. והנה, בסיומו של שרטוט ראשוני זה אנו ניצבים לפני רגע שבו הדוברת מדברת בשמו של החוק וכמו תופסת ויורשת את מקומו של האב. אך האם המעשה הזה והדברים העולים ממנו אכן מבטאים את התערותה של הדוברת בסדר שדחתה בכל אמצעי ודרך? מהקריאה המוצעת כאן עולה תמונה מורכבת יותר, שכן הדוברת אמנם תופסת את מקומו של האב, אבל זאת רק לאחר שאיפסה את הזיקה אליו מתוכנה ה"אבהי", טרפה את רצף השושלת במשחקי תפקידים שבהם הומרו והתחלפו כל תפקידי המשולש המשפחתי: אב, אם ובת. האב מותק גם אל מחוץ למעגל המשפחה ומקיים יחסי דמיון עם הנמענת של השיר, כך שהאיסור האינססטואלי מתגלגל בסרבנותה של האהובה. כך, מהלך שהיה יכול לבטא רגע של "חניכה" מכוח ההתייחסות לאב וההתמקמות במשפחה ובשושלת, מסוכל ומנוטרל. ההיסטוריה והתנאים המודרניים המסתמנים בשיר הבודד נשטפים בלשון המיתית הגואה של הספר, והשיר שפנה אל האב מסתיים ב"מילים של-סתם עליו".

לקראת סיום הספר הבת נחלצת מבין חומות העיר הספוגות את מותו של האב ובידיה ציפור השיר. האם המוזה השירית ניתנה לבת המלך בשעת הכרתה למלכה? שירת הבת הרי הקימה עליה את אבותיה המתים והביאה בסופו של דבר לגירושה מתחומה של

הממלכה: "וְאֶחָר־כֶּךָ גִּרְשׁוֹ אוֹתִי מִשָּׁם. / מְלֵאֵי שִׁנְאָה גִּרְשׁוּ אוֹתִי. / וְאֲנִי, לֹא הָיָה לִי אֶל מֶה לְחַזֵּר".²³ היא מגורשת אביונה, וההכתרה והירושה של המלך לנסיכה נמנעות ממנה באופן שמשקף גם את היחסים הפנימיים שלה עם האב, עם השושלת ועם הסמכות. הציפור אינה נמסרת ומתקבלת באופן פשוט ומוסדר, אלא נלקחת בלי חוק. בספרה טענת אנטיגונה, העוסק אף הוא בנסיכה מגורשת וביחסי שארות והורשה, כותבת באטלר כי אנטיגונה משיגה את האוטונומיה שלה באמצעות ניכוס הקול הסמכותי של מי שלסמכותו היא מתנגדת, ניכוס שטומן בחובו סירוב לקריאון והטמעה של הרשות הפועלת מידי קריאון בעת ובעונה אחת.²⁴ בקריאה חוזרת בשיר החותם את הקובץ, "אם נרצה נפנה את גבנו", שאתו פתחנו, תחושת היעדר החוב מובנת גם נוכח פשע הלקיחה. דווקא משום שהציפור לא נמסרה, נשיאתה פטורה ממש ומחובות למלכות: "וּבִשְׂמִיחָה אֲשֶׁר סוֹפָה חֲרָבָן / נְקִים מְלָכוֹת / לְכָל פְּשָׁעֵינוּ".²⁵ הקריאה הנוספת מעלה גם את האפשרות שהפנייה של הבת בלשון רבים בשיר מיועדת לאביה המת: הבת שלא ירשה מן המלך דבר ולא נחלה את זכויותי אחרי מותו, מציעה לו לפנות עורף לעיר ולהיסטוריה, למחות את רישומה של הממלכה ולהמירה במלכות השירה.

אוניברסיטת בן גוריון בנגב

הערות

- 1 חדוה הרכבי, ראנא, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2014.
- 2 חדוה הרכבי, ציפור שבפנים עומדת בחוץ: שירים 1962-2008, תל אביב וירושלים: הוצאת הקיבוץ המאוחד ומוסד ביאליק, 2009.
- 3 חדוה הרכבי, כי הוא מלך, ירושלים: מ. נוימן בע"מ, 1974.
- 4 אריה ליפשיץ, "שתיים שנכנסו לפרדס השירה", מעריב ספרות (2.8.1978).
- 5 הרכבי, הערה 3 לעיל.
- 6 זיגמונד פרויד, דוסטויבסקי ורצח אב, תל אביב: דביר, 1974, עמ' 167-182.
- 7 הרולד בלום, חרדת ההשפעה, תאוריה של השירה, תל אביב: רסלניג, 2008.
- 8 הרכבי, הערה 3 לעיל.
- 9 William Shakespeare, "Those are pearls that were his eyes", *The Tempest: Complete Works of Shakespeare*, London and Glasgow: Collins, 1975, p. 7
- 10 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 20.
- 11 שם, עמ' 12.
- 12 זיגמונד פרויד, מעבר לעקרון העונג, תל אביב: דביר, 1974, עמ' 118.
- 13 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 20.
- 14 הציפור היא הפיגורה המרכזית בשירתה של הרכבי על רצף השנים. שמו של הספר המכנס את שירתה הוא כאמור ציפור שבפנים עומדת בחוץ (הרכבי, הערה 2 לעיל).
- 15 הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 32.
- 16 שם, עמ' 14.
- 17 שם, עמ' 17.

שם, עמ' 23.	18
הרכבי, שם, עמ' 22.	19
שם, עמ' 17.	20
שם, עמ' 24.	21
שם, עמ' 25.	22
הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 53.	23
ג'ודית באטלר, טענת אנטיגונה: יחסי שארות בין החיים למוות, תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 19.	24
הרכבי, הערה 2 לעיל, עמ' 58.	25