

רות קרטון-בלום:

'בין שבילי חלום ותוחלת'

על שירת יוכבד בת־מרים

'חֵלוֹם חֵלוֹמֵי בְּפָרִי וְכַפְּשָׁר

חַי הַדְּבָרִים בְּמִסְפָּר' –

א

שירתה של בת־מרים מטעימה את הקורא טעם ריחוף בעולם של חלום. דמיזנה הפיוטי מכחיש את הכפילות: רוח וחומר. כאן שוכן החומר ברוח, והרוח בחומר; כאן נופלות החומות בין אוביקט לסוביקט, או בין ממדי הזמן. הזכרון נעשה לעכשיו, והעכשיו כאילו אינו עכשיו משום שהעבר חי בו. הבדיה נהפכת למציאות, והמציאות לבדיה. כאן שוררים הסמלים הפר־טיים המתנכרים ללשון המגע־ומשא כפשוטה, לפי שדי להם שהם בעלי־משמעות בעולמה של המשוררת. הגיון־הניגודים המקובל – מקומם לא יכירם כאן, שכן העולם נתפש כאחדות, כאחד. איכות זו של חלום ניכרת אף ביחסה המפורש של המשוררת אל המציאות, שהיא בעיניה ספק ודאי ספק חלום, ויש שהיא אך חלומו של האל־הים. יחס זה הוא כקובע את ההגיון האסוציאטי־טיבי 'החלומי' שבשיריה, את הקומפוזיציה חסרת המרכז הגלוי, את התעיה מתמונה לתמונה, מאוביקט לתחושה, ומתחושה למופשט, האחווים זה בזה ומלוכדים כמהות אחת. הקורא מובל,

קסום־עינים כמוה, בתוך יער מראותיה ואינו יודע, בתחילת דרכו או בהמשכה, לאן יובל, ומה הם המראות שיתגלו לפניו בדרך.

איכות זו של חלום, שבה מופר הגיון הניגודים, בולטת ביותר משום המסגרת החיצונית של השיר. מתח שירתה של בת־מרים צומח מן ההבדל של שבין המסגרת החיצונית הסטראוטיפית, של בתים בני ארבע שורות שאורך כל אחת מהן קבוע¹, לבין דינאמיות פנימית, חפשית, החוצה את הבתים והשורות. השיר זורם בריתמוסים פנימיים שכאילו אין להם צורך בפסוק; בנוי מיבנים תחביריים מורכבים התובעים נשימה ארוכה, אם משום שהנושא התחבירי מושהה לעתים עד לסופו של השיר, או משום השימוש בכינויי־הגוף שאינם מוסבים לשם־עצם שקדם להם, ואם משום שהמתח למחזור־שירים נמצא לעתים רק בשיר השלישי או הרביעי של המחזור. חלוקת־הבתים השגורה כלשהו, והמטריקה הפורמלית השמרנית, מבליטה את הדינאמיקה הפנימית שאינה נכנעת למסגרת של בית או פסוק שירי. שירתה אינה צריכה לעזרת העין (שהשירה המור־דרניסטית מסתייעת בה כל־כך) כדי להעמיד זרימה פנימית סעורה ודחוסה שעיקרה חיפוי על הפער שבין המציאות האמפירית ובין

1 יוצאים מכלל זה שיריה הראשונים שנדפסו בקיבוץ 'בראשית' (מוסקבה־לנינגרד 1926); שירי רי המחזור 'מרחוק' בקובץ 'מרחוק', הזורמים בבית אחד ארוך, או במבנה סטרופי חפשי; שירי־הגטו, המאוחרים, שבהם החלוקה לבתים אף היא חפשית יותר; והשיר לזכרה של המשוררת רחל: 'את אינך' – – – שנימת־הקינה שבו כמו מבטלת מסגרת סטרופית קבועה.

הבלתי-ידוע; גילוי הקשרים באמצעות המלה או הצירוף שבין עולם-החושים הריאלי לעולם הטרנסצנדנטלי הנשגב, זה השוכן מאחורי 'גבול העין'. המיקרוקוסמוס מתגלה במאקרוקוסמוס, המהות הבלתי-נראית בסמל הנראה. שרשם של אלה בתפישתה המיסטית ביקום: כאן מדמו על שם, עכשו על אז; ובלשונה: 'גרול מנראה הלא נראה, ומופלא מיש סוד האין'. מעשה-המרכבה של השיר מתפענח לא בנקל, וכל פענוח משייר מהות טמירה שלא באה על גילוייה השלם.

הטבע בשירתה טעון רגשי הנפש האנושית. המאורעות בטבע, השקיעה, השחר, מהולים במצבה הנפשי: לא היא המאוהבת במראות ילדותה, אלא מראות הילדות הם המאוהבים: 'ריחוקה (של השקיעה) כה היה מאוהב!'; 'ריח הערמון 'מאוהב', וסית הנדנות היא המרטטת מאושר. ובסוף השיר תפרש, שהיא-היא זו שאהבה את הכל 'שהיה כה גבוה, שהיה רק פליאה וסוד!' (198). בנופה של ארץ-ישראל היא קוראת את 'כלות נפשה הנסערת' של הארץ: 'את כיסופך הממריא ונסער', ותיאורים אלה יוסמכו במרוצת הפואמה למשוררת עצמה. הטבע משמש לה מעין מראה שקרני הלך-רוחה משתברות בה. השחרית המסתכלת בפניה כראי קולטת ממנה את יגונה, והיא המסתכלת בשחרית רואה את קרניו המוחזרות של אותו יגון תמול מסוגר עירי' (שחרית, 241).

ולא רק הטבע הוא מושא להלך-נפשה; גם נוף הכרך, הרחובות, הסמטאות, או פנים החדר הם אוביקטים המכילים את רגשותיה. היא קוראת גם ב'מראה הבתים הרופף' את הכמיהה לאהוב, את הוודאות שחלוף על פניהם בלתי-מוכר, בלתי-מוזוהה. היא מבחינה אף ברחובות תל-אביב, המוכרים לעיפה, אנאלוגיות סמויות לסתירות שבנפשה היא: את אי-היכולת להינתק מעצמה, להמריא אל אשר מעבר מזה, אל העולמות הרחוקים וסתומים:

שוב אותם, שוב אותם רחובות,

הידועים עד לבכי, עד לבכי.

ואותם, שוב אותם תפירות,

ואני עצמי שוב אני.

(170)

2 ציוני העמדים במובאות הם עליפי: יוכבד בת-מרים - שירים (ספרית פועלים 1963). השירים שלא כונסו למרבה הצער בקובץ זה יצוינו עליפי מרחוק - שירים (הוצאת קרן זנגביל בלונדון, בהשתתפות אגודת הסופרים העברים בארץ-ישראל, ת"א תרצ"ב).

העולם לדידה הוא 'מלון הירוגליפי' (בלשונו של בודליר), שבו היא מפענחת את המציאות האמיתית: יחס זה מסתמן כבר בשיריה הראשונים במחזור 'ארץ' שנתפרסם בקובץ 'בראשית'⁸:

...יש הכנעה דוממת

בנשר הנטוי

על ברכת המים הקטנה.

בדרך תרמוסת יש

חפיון לפלא.

ויראה נעלמה חרדה

בדגוד תלכנים תרכים (21)

הנוף הכפרי או העירוני נעשה מין יצור הנושא את השמחות, היגונות והחרדות של הנפש האנושית. ולכן היציבויות בעולם החיצוני משתנות בהתאם לתפישת המשוררת אותם: 'כי אצדק - פי שבע המראות יורחן, שבעתים יעומם - כי ארשע, היקר' (34). היחס משתנה תמיד לפי תפישתה המשתנית באוביקטים בינם לבין עצמם. העולם והמשורר חופפים, תודרים זה לתוך זה. היחסים ביניהם אינם קבועים ועומדים, אלא משתנים בהתאם להלך-נפשה של המשוררת. המשאלה 'רק אתה היה לי' (בשיר המוקדש לבנה), בהתגשמותה בלבד יתקיים השיח-השיג עם היקום; רק מכוח הווייתו של הבן אפשרי פענוח הנסתר בבריאה: 'אבין סוד שיחו הירוק של אילן, / שירת הדממה - של אבן בלאט' (34). וממילא בשעה שהיא עומדת מול המוות, במחזור השירים 'ראיון', מול אימת כליון הגוף, חל ניפור גמור בינה לבין היקום: 'הליל יורד בלעדי, והטבע כביכול נעשה אוטונומי. אימת המוות חוצצת בינה לבין תבל. בשירי 'ראיון', הבוקר הנכנס לחדר החולה בא 'נכרי, מגשש הקירות'. הוא סותר תחושתה, וזו אינה נמהלת בו. והאינטימיות בינה לבין היקום נהפכת בבית החולים: ל'נכר, / אין מגוס ואפסים. / נכר וגורל מצטלצל' (97).

בתפישת העצמים ההדגשה היא לא על הדמות החושית של האוביקט, אלא על החדירה האני-טואטיבית לתוך מהות האוביקט ומשמעותו. העצמים בעולם החיצוני אינם מבטאים רק את הלך-נפשה, אלא גם מהויות טרנסצנדנטליות. כיוצא בכך טעון נופה של ארץ-ישראל תכנים מקראיים, והעצמים בנוף הם ביטוי לתכנים אלה:

3 בראשית, מוסקבה-לנינגרד 1926.

וְכָרֵשׁ – קְנָאת אֵל הַתּוֹבֵעַ.

וּמְרַחֵק – מִמֶּשֶׁת גְּדִי וְגַמְלָט.

וְאִי שָׁם, בְּדַמְעָתוֹ שֶׁל הַחַיֵּץ.

כְּנֶרֶת – פְּסוּקוֹ שְׁשָׁנֻמֵּט, (48)

וכשם שהעצמים בנוף ארץ-ישראל הם מיצוי משמעותי מקראיות, כך המאורעות בנוף הרוסי הם ביטוי לסיטואציות מן הספרות הרוסית. היא קוראת בו את אהבתה החרופה של גרושינקה, ואת העונש על לא עוול של דימיטרי. החושך הרוסי אינו אלא עיניה השחורות של אנה קאר-נינה:

וְיָרָא, אָף הוּא, אֶת עֵינָיו, הַחֹשֶׁךְ.

וְהֵן עֵינָיו אֲנֵה גּוֹצְצוֹת וְגִדְלוֹת.

תִּלְתֵּל עַל צְנָאָר גְּלֶהָב מִחֶשֶׁק

אֲהָבָה הַיּוֹצֵאת וְנִשְׁאֵת בְּמַחְלוֹת. (228)

בעוד שנופה של רוסיה (ב'שירי רוסיה') ספוג ריחות לילך, פטל ושרף וליבנה, מזאר בזהרורי העלנה בגשם, שטוף בקול הרם של גרושנקה ואנה קארנינה, מצטלצל בחטא אהבתו, שכן בנוף זה: 'אין מנוס, הרם הוא הרוח. / ובניירות – קול ארמה' (225), הרי נופה של ארץ-ישראל מסגף את היש, הולם בקנאת הנביאים, כולו שקט, דממה, 'רצועת חול מסתגפת'. המשוררת עצמה מעמידה את הניגוד: רוסיה נשקפת מעיני 'אלוהים גדולים של אהבה ובידיות... כארצי מעין נביאי הקרועה (229). זכרונות הארץ והמ-אורעות ההיסטוריים משרים על המשוררת חוויה של התנזרות, של התמעטות פנימית, וכמוה, האור-הבת שבשירי-אהבה, אף בארץ מבחינה היא 'מסירות הכנעה נעלמה'.

ההתאמות הטרוסצנדנטליות,⁴ אלה הקיימות בין הנראה לבלתי-נראה, בולטות במובהק בנופה של ארץ-ישראל. כמו בכמה תפישות מיסטיות, הארץ נדמית למשוררת כחלומו של האלוהים, או 'חלו-מו של המשמיה הכבול'. אולם ביד האלוהים היא מבחינה אף בנופה של לנינגרד:

נְטוּיָה, רַק קוֹרְאָת וּמוֹשְׁכָת

אֲחֶרֶת בְּמַעוֹף הַנְּסֻעָר

יָד יוֹצֵרֶךָ הַשְּׁלֹחָה וְדוֹרְכָת

תַּעֲלוּמַת וּנְרִיךְ לֹא-נִפְתָּר. (159)

4 על בקשת הנעלם והטרוסצנדנטלי בשירתה של בת-מרים, ראה: דן מירון, שירתה של בת-מרים, הארץ, 22.2.63.

אולי משום כך מיטשטשים מעט לעתים ההבדלים המוחשיים בין הערים השונות שהיא מתארת. שכן המהות הרוחנית הנסתרית שבנוף היא עיקר, ויש והיא מעמעמת את הדמות החושית שלו. ואולם המכחול מצייר פרטים מוחשיים בנוף כמו 'הצפצפות' בצדי הדרך בקייב, הרכפה, הא-שלוגית ונריה-הלילה בתל-אביב. כיוצא בכך השיר על פריס שעולה בו במובהק האווירה שבעיר מתוך ממשות הנוף, והמחזור 'שירי רוסיה', הע-שיר בפרטים מוחשיים שבנוף זה.

ב

הקשרים הסינאסטזיים, במובן הרחב, שהם הבי-טוי המובהק לכוללותו של עולם, הם הבולטים בשירתה. לא זו בלבד שחוש אחד מובע באמצעות חוש אחר, אלא לעצם תכונות רוחניות או נפ-שיות, ולתחושות – תכונות חמריות. לאוביקט בטבע יש קשר עם אינו מציאות רוחנית; לאיני-פורמציה החושית יש הרחבות של ערכים נצחיים. קו פיוטי זה, כלומר האוביקט הקשור במציאות רוחנית נפשית, מסתמן אגב בדיקת הצד הדקדוקי של לשונה הפיגוראטיבית. תארי-השם, המשנים את שם-העצם שאותו הם מתארים, מגמתם לעתים קרובות שינוי שם-העצם מאוביקט לאדם: 'עי-רי – – – נבוכה מתבישת מאד', 'מנורים מצטלבים', 'חלון סהרורי וזקוף', 'יומך זהוב עפעפים', 'גדר מחיכת'. הוא הדין בתארים המור-פיעים על דרך הדימוי: דרך החול בנופה של ארץ-ישראל היא כ'ניזיר הנושם בעקבות / מחשבה שגלשה מנצרת'. אף התארים הצמודים לשמות-עצם מופשטים הם מתחום האנושי: 'צומי הגבוה', 'נדרי השותק'. לעתים תמנה באותו פסוק שירי עצמו שמות מופשטים עם שמות מוחשיים, והמוחש מקבל משהו מתכונת המופשט שבאותה רשימה: ילנה מנוף ילדותה גוחנת כנושמת 'ריח / אדמה, אפק וחלום'; המבקשים לבטא את ילדותה הם 'האלם, הגעגועים והשיח'; וריח חייה הוא 'כריח הגשם, / וארן ואזוב, ופדות – – –'. וכשם שלנסיון החושי יש הרחבות של ערכים מופשטים, כך התשוּקה, המחשבה והתחושה מעוררות סמל מקביל בעולם האוביק-טים. הערכים הנפשיים האפייניים לדמותה הפיו-טית לובשים דמות מוחש בשיריה. הגאווה, הבדידות, התמהון והחלום הם בעלי צורות מוח-שיות. התפישיה החושיית שלה בעולם עולה לעתים דווקא מתוך תיאור המהויות המופשטות: האם נושאת את שתיקתה כ'סודר על כתף', השתיקה 'נובטת כעלה', הזכרון הוא כ'כנף הנמ-תחת בעוז', הבדידות 'מבהיקה כצור', הרממה חדה 'כחרב מרוטה' והשתיקה מכה 'כאבן בגבי'.

החלום והתוחלת נהפכים למרחבים גיאוגרפיים : 'מנגד, בין שבילי חלום ותוחלת / בית אומר להמריא מעצמו' (151). מהויות מופשטות אלה הן הארצות שבהן מתקיימת ההתרחשות השירית של בת-מרים.

ואולם, כאמור לא רק המוחש והמופשט מעורבים זה בזה. שירה זו מרבה בעירוב פעילויות החושים. הסינסטיזיה אפינית לשירה זו, ומוכירה את תביעתו של רמבו מן השירה: "להגיע אל הבלתי-ידידע" על-ידי הטלת ערבוביה בעולם החושים". החתירה לתפוש את הנעלם, את ה'א-חר', מתגשמת כאילו מתוך עירוב החושים, או ע"י הבחנה בתכונות החושיות השונות בתוך העצם האחד. באחד משיריה הראשונים מפרשת בת-מרים עצמה את לשון-המראות בשירתה :

צְלִיל וְתַנְוֶעָה שְׁלוֹ,

תְּנִינָה וְצִבְעַת שְׁלֵה,

צִבְעַת וְצִנְרָה שְׁלוֹ,

צִנְרָה – וְאָרְם.

(מרחוק, 10)

הכללה זו מתממשת בתמונה מורכבת מאור-חרת: כשהיא מתארת את קול החולה המבקש את האחות בבית-החולים: 'וצבע לו יש כצבע שבלת / ולחן כליל ברורעותיו של הד. / ותואר / קומה כלדמות וצלם' (100). 'יצירי החושים השור-נים, קול, צבע, ריח – הקשרים ביניהם בעולם החושי, כמו בעולם הרחוני, הם הדדיים ומש-מעוטיים. ההגיון המציאותי בקשרים החושיים מופר כמו בחלום. הבכי הוא 'ריחני וצלול', הריח הוא 'ירוק וגבוה', 'ואושת החול' היא 'וזהבת'. קו זה של עירוב החושים ניכר בבירור בדרך שימושה של בת-מרים בצבע. בשיריה הראשונים בקובץ 'מרחוק' עודנה משת-משת בצבעים (כתארי-שם, או תארי-פועל) שהם מעין סמלים מסרתיים, לבן המסמל טוהר (ב-'שמלה לבנה – – – אליך יחידה אחכה') (מרחוק 12), או ירוק שמשמעותו רוע ('בחלומי ראיתי אש ירקה – – – אמרתי רעה הנני') (מרחוק 8-7). לעתים אף תפרש בגלוי את משמעות הצבע, ולכל צבע תיתן מקבילה מפורשת בתהליכים האמוצינוליים: 'ארגמן פרגים, 'אודם רעל פט-ריות' ו'מדורת האש', הם אודם הדם הנוטף משיריה, ארס התוגה שבהם הורעלו, ומדורת הצליל שהדליקה על שפתייה (מרחוק 43-42). כנגד זה, בשיריה המאוחרים נעשית מערכת הצי-בעים פרטית יותר, מנותקת ממשמעות מקובלות. כאן נכרך הצבע בתכונות חושיות פסיכולוגיות סובייקטיביות ומוצמד לפעילויות חושיות שאינן

בהכרח ויזואליות. ההד 'ירוק וגבוה', האיזושה 'וזהבת'. יש והצבעים מתארים (או משנים) את שם-העצם המופשט: 'ענווה ירוקה', 'חלומי הלבן', 'כמיהה אדומה', 'ההד גבוה וירוק'. לעתים יופיע הצבע לא כתואר אלא כשם-עצם; סבתא, המפציעה בזכרון, כאילו יוצאת מן המעשה שסיפרה לנכדתה 'בין זהב ודמדום הימים', ומר-אות ילדותה מתגלים לה בין 'כחול וכוכבת'. מכאן אף הצבע, כשם-העצם, מוצמדים לו תארים מתחום האנושי. הרחוק בנוף הכרמל נשקף ב'תכלתו המנוורת', ואפיסט זה אינו נשאר תלוי בחללו של השיר, שכן בהמשכו תתאר את הזכרונות הנבואיים בנוף הכרמל, והם כמעניקים את הקונוטציות 'למנוור' שקדם להם. לערך המופשט יש צבע שהוא מפיץ סביבו; ירושלים נגלית למשוררת בצבעי המהויות המופשטות: 'העומדה בכחול התוחלת! המשוכה בזהב ויתור מברך!' (175). הזהב נהפך ללייטמוטיב במחזור 'עגורים מהסף', כסמל לילדות האהובה הנכס-פת, והוא כקושר בין שירי המחזור ('אלומה וזהבה', 'אות וזהבת', 'מרחקו הזהוב', 'כנסייה וזהבת'). הזהב הוא אף צבעו של החלום: 'על ראשי בקרעים חלומי מזדהב' (12). השימוש בצבע כפועל מעיד על משמעותו הדינאמית של הצבע. לעתים, המהות המואנשת היא צבעו של החלום, ולא החלום עצמו: 'מתנשא, מתעטף ועוטה / זהב חלום מיואש והוזהב'. הכחול הוא צבעם של המחוזות הנכספים שבמרחב, ואינו בעל אפקט אטמוספרי, אלא בעל ערך טונאלי. לעתים נעשה הכחול לאובייקט: 'כחולך המג' ביה'. הצבע עשוי אף להופיע כתואר-הפועל, בבקשה להפוך פעולה מטאפורית לספציפית יותר⁵. היא מבקשת מן הארץ לסייע בידה לשרטט 'ירוקה ונוהרת / תוחלת של אחר יאוש' (44). והימים האבלים ללא נוכחות האהוב 'דלקו צהבהבים / כנרות גשמה נפגמים' (מרחוק 147). יש והתחושות הן הצובעות במפורש את המראה: 'במרחקו הכחול מבידודת ומאושר' (74). הירוק, הכחול והזהב הם הצבעים הדומיננטיים בשירתה, בין שהם צובעים את המראה או התחושה, ובין שהם עצמם נהפכים לתחושה או לאובייקט.

5 השימוש בשמות-תואר כתארי-פועל, שמתא-רים את הפעולה ומשנים את שם-העצם בעת ובעונה אחת, רווח מאד בשירתה. כך בתיאור הליכתה של הגר: 'ותלך דלה ודממה', והי דלה מתיחס לדמותה יותר מאשר להליכתה, וכך בתיאור הליכתו של הלילה בכרמל: 'הלילה הולך עתיק וגבוה'. התואר 'עתיק' מרמז לזכרו-נות המרובדים בנוף, המתוארים בהמשך השיר.

מבחינת המזיגה בין החושים או בין החושי והמופשט ניכרת התפתחות ברורה לאחר הקובץ המוקדם 'מרחוק', וזו הולכת ומתעצמת. ניכרת היא ביותר בלשונה הפיגוראטיבית. אם בשיריה הראשונים מרבה בת"מרים בציורים פיוטיים הבנויים על דרך הדימוי שכף הדמיון מחברת ביניהם, הרי בשירתה המאוחרת הם נעלמים ונעשים מטאפורות. בשיריה הראשונים ההפרדה בין הדומה למדומה גלויה היא ומפורשת, חיי מויים רבים, מקבילים, נערכים זה על זה: 'דמעה לדמעה / כפניני מחרות / כפרח הזר' (מרחוק, 35). או: 'כזהורים במים תשחק מחרות דמעתי / כנגהות הקשת / על צוארי תרעד, [מרחוק, 33]. המדומה והדומה אף קרובים מבחינה חושית ומסבירים את המדומה ולא את הדומה. יש והשיר כולו מיוסד על מערכת דימויים מקבילים: 'יום ויום חזויון-חלום / כהרמת כוס באושר-גיל, / כהמית צליל, כרמו שביל / הנגשר- נמתח מתהום לתהום. // יום ויום כהקרנת סוד / כהבהקת נר בשחק רם, / כטפת דם, כעצב גם / בשפתי נערה כסתרי-הוד, // יום ויום ואני בחלום: ! -- (מרחוק, 59).

בשירתה המאוחרת נעלמים מיבנים אלה, והציור הפיוטי נעשה מסובך וגועז יותר מצד הקירבה שבין שני חלקי הדימוי, ומבחינת השקיפות של ההשוואה: "שעותיה היושבות בסך מזוהר / גבוהות כהקשבה וככבי" (72) כאן מושווית איון מהות מוחשית של ערכים מופשטים, שהיא עצמה פרטית וייחודית למשוררת, והקורא לומד על הדומה (כאן: הקשבה ובכי) לא פחות משהוא לומד על המדומה (הציפיה). ציור זה אפני לשירתה. כלומר, השוואת תכונה מוחשית שב- מהויות מופשטות אחרות, כשמתוך ההשוואה אתה למד על התכונות המוחשיות שבדומה, ובדרך זו מתגלות תכונותיו החמריות של הרוחני: 'אושר חריף כדרור וכומר / אושר כזיו הנשימה' (136). וגרושנקה, על שום אהבתה החרופה היא:

(...) תַּמְמִימָה כְּאַגֶּלֶת:

הַגְּבוּהָהּ, כְּמוֹ חֵם נְחָלִי! (224)

יש ותעצים את מוחשיותו של מאורע בטבע על- ידי דימויו לאותה תכונה בערכים מופשטים או אמציונליים:

שְׁקִיעָה גוֹלְשֶׁה מְחַלְחֶלֶת

כְּפִיסוֹ, כְּסִלְיָתָהּ וּמְמוֹר; (202)

הַלֵּיל הוֹלֵךְ צֵתִיק וְנִבְוֵה

כְּזֶכֶר נִסְעָר מְפֹלֵת-לֵב וְכַמְיָהּ. (151)

או יש שהצד החושיי שבמהות המופשטת מובלט על-ידי השוואתו לצדדים חושיים שבמאורע מק- ראי, ומתוך השוואה נלמדים הצדדים החושיים שבסיפור המקרא. האהבה היא:

הַרְחֻקָה כְּפַעֲמֵי בַת יַפְתָּח בְּתַכְלֵת,

הַקְּרוֹבָה כְּפָנָיו בְּיַחְוֵל וְדַמְעָה! (62)

האהבה רחוקה כפעמי בת יפתח הנמוגים ונעל- מים בתכלת, ומובלעת אף בציור ההשוואה בין אהבתה המוגהרת של בת יפתח ואהבתה הנזירית של המשוררת. דימוי זה מופיע בשיר שדימויו האחרים שאובים מגוף נכרי: 'בך קורשו יסודות היכל וצריח, / אבן ענתה לקולך בצחור' (62), והוא כמעיד על התעיה מתמונה לתמונה בשיריה. כאן מן הגוף הרוסי אל גוף המקרא. אם בשיריה הראשונים הדימויים שאובים ממצי- אויות קרובות ומסתברות, הרי בשירתה המאוחרת הדימוי ניוון מן הציורף הספונטני של מציאויות שונות ורחוקות:

(...) נְרִי"ת יִרְק וְנִבְוֵה

מְשַׁבֵּץ כְּטַבְעַת אֶת הַיָּד. (65)

וגם כאשר ננקטת לשון הקבלה בדימויים, הרי אלה שאובים מספירות שונות של החוויה:

כְּאֵן נִשְׁבּוּ כְּמִיָּהּ וְאַהֲב,

שְׁמוֹת - נִיחֻחַ לְעֵן, מוֹר -

הַנְּפֻחִים כְּסִתּוֹ בִּיעַר,

הַנְּפַעֲמִים כְּפִדּוֹת וְדָרוֹר. (270)

או:

הַרִים כְּגִנוֹן, שְׁלוֹפִים כְּחָרֵב,

עֲמוּמִים לְפִתַע - כְּגוֹרֵל לֹא נִפְתָּר. (153)

ד

כשם שבטלים הגבולות בין הממש לדימוי, או בין הרוחני לחמרי, כך גם בטלות המחיצות בין הזכרון למתרחש בהווה, בלי שתזוהר אותנו מה התרחש אז ומה מתרחש עכשו (מבחינה זו היא, כמדומה, הפרויסטיאנית במשוררי הדור). העבר משוך אל ההווה וההווה כאילו אינו הווה משום שהעבר חי בו. במחזור 'עגורים מהסף', הסובב על

מראות ילדותה, הקשרים בין האוביקטים שזורים זה בזה בדמיונה המבוגר כשם שהיו עוזרים בדמיון ילדותה. התמונות נעות מן העבר אל ההווה, וההווה מתעשר משום זכרונות העבר. החומות בין ממדי הזמן בטלות. וגם באותם רגעים יחידים שבהם נתפש הזמן כגורם שלילי, כאשר מתעורר פחד נוכח מראות הילדות (הראי בבית, להלן) משום תחושת החלופה שהם מזכירים, הרי הפחד מנוצה על-ידי מראות אלה החוזרים ומשתלטים על ההווה:

וּפְתַע מוֹל הָרְאִי בְּפֶסֶד,

מוֹל הָרְאִי בְּשֵׂאֵלֶת וְדָמִי,

יֶסֶף קוֹמְתְכֶם הַגְּמַתְחַת,

נְעוּרִים, נְעוּרֵי שְׁלִי.

עֲנֵה הָרְאִי מִמְּרוֹעַ

וְרַחֲוִקוּ הַתְּמוֹנִן וְשִׁקּוּף

תָּרִי וְתַחֲלִיק אֶת הַזְּרוּעַ,

תָּרִי וּמְשִׁף אֶת תַּוּף.

(202)

ההיזכרות מתרחשת על פי רוב בהקיץ, ועצימת העין מסמנת את הפסקתה; לעתים עצימה זו מוסבת על שעת ההיזכרות עצמה: 'יחידה השעה הצומחת / ומעבר לעיני תיעצם' (193); רק החלום הוא המאפשר את המשך הזכרון. ההיזכרות צמודה לעולם לפרטים מוחשיים באותו נוף-ילדות: לקריאות אווים ותרנגולות; לעטלף המבריח את הליל; לריחות דגן וגשם. היא מעלה פרטים של צמחיה ('פטל, פטריה, גבעול'), או מונה אחד לאחד פרטים מעולם החי שבסביבת ילדותה ('ארנב, צרעה, חרגול'). הפרטים הממשיים שבנוף כאילו מסייעים לה לחיות את עברה. כמו ברגעים פיוטיים אחרים, כך גם ברגעי ההיזכרות, העצמים מסביבה הם הנושאים את הזכרונות: 'רשרוש ירוק של גזע / מול ארנב, צרעה וחרגול --- זכרו בקומתם המגודעת / כסא, שולחן ומטה, כדרכה בשירים אחרים, אף בשירים אלה, התנועה היא מן החוץ אל הפנים, מן היקום אל החדר. הזכרונות, דרכם שהם ניבטים מחלונות, אשנבים, שבכות ושערים, וקיפולי הווילון הם המפרידים בינם לבינם. וכשם שהיש טעון זכרונותיה שלה, כך גם נוף הערים השונות ספוג זכרונות. העצמים בנוף הירושלמי נושאים את זכר עברה של העיר: 'את מרימה קומת קיר מחיכת / מול מגדל קדמון וזוכר ---' (175). בנופה של קייב המלכים יורדים

מן האנדרטאות, והכסא בחורבת בית-הכנסת הישן נשאר כרי לחיות את זכרון המפלת' (215). חיי הזכרונות הם המבטיחים את המשך העבר, את הנצחתו.

הזמן והמרחב קשורים בשירתה זה בזה. הכיוון בזמן צומח מן הכיוון במרחב. ביטוי הקשרים בין הזמנים מובע באמצעות הקשרים המרחביים, קשרי המקום: מן הנמוך אל הגבוה, מן החדר אל החוץ. המרחק נהפך לזמן, והזמן נהפך למרחק. בנופה של ארץ-ישראל: 'מרחק ברום הסתבך / ניהי לזמן' (287). תחושתה בזמן כמו במרחב היא איכותית וממשית, ולא כמותית ומופשטת. הלילה ככרמל הוא עתיק וגבוה 'כזכר נסער מפלות-לב וכמהה' (151). הלילה הוא גבוה משום שהוא טעון זכרונות, ובמרוצת השיר התנועה שבנוף מדומית לתנועה שבזכרון.

כמו בחוויות אחרות אף כאן אין קיימת הניגוד דיות הספרותית המקובלת בין העבר ה'יפה' להווה המיוחס, בין הזכרון לעכשיו. וזאת לא רק משום שזכרונות הילדות פולשים לתוך ההווה, אלא משום שהמשוררת נושמת את הנצח בהווה או בעבר שנעשה להווה. בחולין של רחובות תל-אביב החדשה היא שומעת את קול העולמות האחרים, הסתומים, המדיבקים, 'את האות הנכת' בת מעל גבי האות הנמחקת'. בהווה בת-החלוף היא מבקשת את האל-זמנית, זו שאיננה מסתיימת במושגי המרחב, זו שאיננה נפסקת במושגי הזמן, הרגע שאליו נשפכים התמולים והמחירים.

ה

אחד הקשיים שמתקשה בהם הקורא בשיריה של בת-מרים הוא נוסח הפניה אל אַת, אתה, הוא והיא, או על-ידי הנטיות של נוכח ונסתר שזוהר תם מתפרשת רק במרוצת השיר, או שהם מוסבים לשם-עצם (לעתים אחד ממכה) שזוכרו קודם לכן. מפעם לפעם משתנה הנושא שעליו מוסבים הדברים, ורק בהמשך הקריאה ולעתים אף בנסיגה אל הבית הקודם מתברר לנו כמי או כמה הדברים אמורים. וטעמו של דבר שהפניות ניתנות להשתמע לכמה פנים, ובעצם לעתים אינך יודע אל נכון איזהו הנושא (מצד הענין), אם זה או זה, או שמא זה וזה (דוגמה מובהקת לכך הוא השיר 'הערב יוצא לנגוע בידך' (71). בשירים רבים, כגון: 'הסב', 'האם' או 'הסנדלר' הכותרת היא המעידה על הנושא המפורש של השיר, והותם של אַת או אתה מתגלית מתוך הכותרת. העלמת הנושא המפורש או שהייתו נובעת מן העובדה שהעצמים אשר בת-מרים שרה עליהם מוכרים וידועים לה. היא כמו מתרועעת עמם ואין היא ממחרת לגלות זהותם לקורא. כאילו

השיר אף הוא מעין שיח פנימי, כאדם המשיח עם נפשו, וגלוי וידוע לו אל מי הוא פונה או במי הוא מדבר, אבל אדם אחר ששמע שיחה זו (הקורא – לצורך ענייננו) לא ידע במי הדברים אמורים, מיהו אותו הוא או אתה, עד שפתאום ייאמר, כמו בדרך אגב, דבר מפורש יותר שלאורו יתברר השיח כולו.⁶

עולם פנימי כזה, שהוא כמו סגור לקורא עד שנפרצת לו פרצה, יש בו ממהות החלום, על כל פנים הביטוי החלומי כאילו יאה לו. ואכן שירתה של בת־מרים יש בה ממהות החלום לא רק מצד ההגיון האסוציאטיבי, מצד התנועה ממוחש למופשט, מעצם תחושה, אלא אף מצד היחס ה'מצוהר' למציאות, שהיא בעיניה ספק ודאי ספק חלום. אם בשיריה המוקדמים קיימת עדיין הפרדה מוכרת בין חלום ליקיצה, הפגישה הממשית עם האהוב מתרחשת רק בחלום, והשיר מעמיד במפורש שתי סיטואציות נפרדות, זו של חלום וזו של הקיץ, והחלום תמיד יפה יותר מן המציאות ('בחלומי ראיתי אש ירוקה', מרחוק, 7; או 'לי נד בשרביטו חלומי הלילה', מרחוק, 14), הרי בשיריה המאוחרים יותר מתערפלים הגבולות, ומה שאירע – ספק אירע ספק נחלם. הנופים השונים נדמים לה כהשלכה של חלום. לנינגרד החולמת כאילו מתגלה למשוררת בחלום, והשיר מסתיים לאמור: 'מתעטפה ידי הרושמת / בחלומי מרחקך החולם' – (160). החלום הוא המשכו של הזכרון, במלכותו שבים לתחיה הנגיפים לאחר שהעין נעצמת. גופה של ארץ־ישראל הוא הגשמת חלום של 'אחד לא נראה', או חלומו של 'משיחך הכבול'.

היש אינו אוטונומי אלא כמו בא לתת ביטוי לח־לומה: 'שעטת סוס נישאת ודוהרת / חלומי לגלם בזהב' (141). המשוררת חולמת את חייה וחיה את חלומה. יש וחיה אינם אלא חלום שהגו ילדיה. מן הרווח שבין אותיות סידורי־התפילות שבידי הסבתות הישישות, בנופה של תל־אביב

החדשה, ניבט 'עולם, החולם על עצמו'; ופני החולים שבהם משתקפים פניהם של החולים האחרים שבבית־החולים הם: 'ענוגים כציור ומחשבת, / כחלום דברים מפננים' (107). ומשום שחלומה הוא הממש, חלום החלום, הרי הוא הפשר היחיד של 'הדברים במסתר', של הכיסוי שבגלוי.

וכשם שהחלום הוא ההוויה הממשית, והממש הוא ספק חלום ספק ודאי, כך הוא אף היחס בין הבדיה האמנותית, עולם המעשיה, האגדה והשיר, ובין המציאות האמפירית. המעשיה והאגדה ממש־יות כמציאות, והמציאות חלומה ומפוייטת כעולם האגדה. כאן שוב לא קיימת ההנגדה הספרותית השכיחה בין עולמות אלה. האגדה אינה סמל לעולם שחלף, והממש איננו ביטוי להווה. אלה ואלה משמשים בערבוביה בתפישתה ביש. מר־אות ילדותה צומחים מתוך המעשיה: 'מעשיות בעל־שם־טוב הקרינו / יערות וכרים ושרמות' (18). והמעשיה היא ממשית וחיה כאותו גוף ילדות: 'כאוונים מעל אגמון באחו / אגדות מתרגשות והומות'. גרמי הטבע יוצאים מן המע־שיות והאגדות, והם הם המהלכים רוח תמהון ואגדה על היקום. האגדה נעשית לאובייקט על־ידי הפיכתה לציון מקום: בזכרונותיה עולה רחוב אחד מפולש 'בין אגדה ונהר'. הוא הדיון אף לגבי היחסים בין השירה למציאות. עם כל הספק לגבי המלים, הרי השיר הוא הוויה אמפירית: 'גינה תצא ליטול מספר / את לבלובה שנשר על דף' (66). השורה, כמו היש, אוספת את אהבתה של המשוררת. את האהוב תבקש ותחפש בשיריה: 'אשוטט כבחלום הנתעה / לחפש, לבקש בשירי / רישומי תאריך לא נר־אה ...' (61), אם כי קיים גם הספק לגבי השיר שיכול לשאת רק 'משהו מרמוז תשוקתי' (63).

1

בשירי־האהבה הראשונים (אלה שנדפסו ב'מר־חוק') מעורבת החוויה האישית בחוויה הדתית. לעתים אין לדעת עד לסופו של השיר אם האתה ה'נעלם' שהמשוררת פונה אליו הוא האלוהים או האהוב. המיסטיות הדתית של האהוב הרחוק־קרוב מתבטאת בפניות הנוכח־הנסתר. את קול האהוב שומעת המשוררת לפתע בלילה, ככמעין חזון הקדשה: 'קולך הקורא בשמי / לפתע שמעתי באמצע הלילה' (מרחוק, ע' 16). ואמנם, במרוצת השיר קשה לדעת אל נכון אם האהוב או האלוהים קורא בשמה, שכן האהבה נעשית בשיר זה מעין דראמה קוסמית שכל הבריאה שותפת לו. השיר מעמיד מעין סיטואציה אכסט־

6 אף ההתייחסות לביאוגרפיה הרוחנית שלה היא התייחסות שחלה עליה החוקיות של שיח פנימי זה. לדוגמה: בשיר על השפה העברית היא מתארת את השפה: 'ואת קמה ברוכה, כסף וכלחם / כשיר משוררי צעירה' (289). ואולי מותר לנחש מיהו 'משוררי' זה, על־פי השיר על נתן אלתרמן שאף בו חוזרת התיבה 'משור־ררי', כשהיא מתארת את שעשתה שירת אלתרמן ללשון העברית: 'כי אלהיך, שולמית, אל זעם־חרון, / בשעת רצון ושקט, / חייד. / ויקם חיוכו וילבש את דמיון / את שירת משוררי הצוחקת' (291).

טית של הטבע העובד את הבורא. אף העשבים כופפים את ראשם מחמת 'קדושת' הקול הקורא, והשיר מסתיים במעין היענות בלשון המקראית 'ואען: / הנני, / אהבת אני, הרחוקה - - -' (שם, ע' 17). לעולם לא יונח לה, וכאבה לא ירפה, שכן הודאות האחת היא: 'ואותך לעולם לא אראה פנים אל-פנים' (מרחוק, 22). ועל כן את שמו של האהוב תקרא 'מרחוק - וקרוב לא אקרב אליך' (מרחוק, ע' 23). את שמו של האהוב היא לוחשת, אינה תוגה בקול. לעתים תהגה אותו בין שפתיה 'הנעות לאט לאט'. לשון פרשת חנה מפרנסת רבות מן התמונות בשירי-אהבה אלה. כחנה ה'שכורה' ממריה, אף היא משתכרת מן היגון, הקנאה והבדידות: 'ותשתכר נפשי עלי / ותהולל, / ותעל כמדורה' / - - - כלשונות האש / נפשי העולה שכורה, / ואני לא ידעתי, / וידי מאז / אליך פרשתי / ולאבל קרא-תי! אך מלאה קשי / ומרד רב, / סוררה ופרועה / קינה איך אשא?' (מרחוק, 25). עצבה משול לכוס היין שהיא כוס התרעלה וממנה תמוץ עד תומה. בשירים אחרים תוהה במפורש את תחיני-תה עם זו של חנה. יש והשיר כולו טובב על הציר הפיגוראטיבי של מנחה ומתן: 'לתרום תרומתי / מקשת חלומותי', והתחינה והבקשה לאהבה מתלבשות לרוב בתמונת נשיאת-הכפיים של הכהנים.

ודאי, זו היא אהבת אשה, זו שקוראים לה 'חילונית', ואף על פי כן אינה סתם אהבה המתור-ארת באוצר-מילים רליגיוזי. אלא החוויה עצמה כאילו מצדיקה זאת, שכן האהוב הוא תמיד 'מרחוק': 'וקרב לא אקרב אליך'. נדירה בשירי-אהבה של בת-מרים פגישה של ממש. החוויה המתוארת היא של אהבה שהיתה ואבדה, של צפיה וכיסופים, או של אהוב מנוכר שהימים והלילות מפרידים ביניהם. כאלה הם אף שירי-אהבה המאוחרים, אלא שקיים הבדל בולט ביניהם: בראשונים יש יותר מן המרי, יותר מן השאגה; הם גלויים ומתפרצים יותר, שכן קיימת עדיין התביעה לאהבה. לעתים יש רצון להעניש את האהוב, להפר את שלותו ולשקע בו את קנאתה: 'ועל לבך העלו / על לבך החוגג, / אשים קדרות-יגון / כמצבה אילמת'. כאן חוזר הצירוף 'ארס התוגה' שירעיל את שיריה או את אהובה. ואילו בשיריה המאוחרים מצטללת התוגה ונעשית למעין ערך נכסף: 'לי עצוב ונפלא! כגורל ואמת / משגן מזמורם חלומי' (73). הציר שעליו סובבים שירי-אהבה המוקדמים והמאוחרים כאחד הוא הנוזריות והגי-אוה. כבר באחד משיריה הראשונים היא מכריזה על אהבתה הנוזרית: 'ויחידה עמדת, / אני

האהבת / נזירה / על הר בודד נזיר' (מרחוק, 33). המאמץ מכוון להבלגה על הכאב, להימנעות מלחנות אותו. רצונה הוא שהאהוב לא יראה את דמעות עיניה, לא יידע על לילותיה הטרופים. היא לא תהיה מאלה ההופכות כאבן לצחוק קר, או לשלוות רכה, ורק השיר עצמו הוא כמעיד על מה שתסתיר מעיני האהוב.

בשירי-אהבה המבוגרים לשון התביעה מתמע-טת, ונשארת מסירות ההכנעה מזה, הצפיה והייחול מזה. החוויה השוררת בשירי-אהבה במחזור 'מדרכה גשומה' היא חווית אכזבה ותוחלת. אלה אף משפיעים על הצירופים האוקסימורוניים.

מתרזן קול תקנת מייאשת

ומציף בנגון ונתרה (57)

דרכה של האהבה שהיא ממוגת בין קצוות החוויה: 'שבועה לך נושאים יאוש ותוחלת' (62). לעתים, הציפיה והכיסופים חשובים יותר מן ההתממשות: 'על כן לא אור בואך הוא עיקר / בלעדי צפיה ממושכת' (72). אפשר וגם קיומו של האהוב הוא חלום ('אפשר שאינך בעולם'). ודאות היותו צפה ועולה לא כשהיא רואה אותו, אלא כשהיא פוגשת את עצמה. השיר מסתיים בבקשה: 'פתאום מעצמי כנבהלת / אלחש: אל תופע בלוא! תינשא, תינשב מחולחלת / רק בשורת בואך הנעלם'... (59). הנוף, בין אם הוא עירוני, בין אם הוא טבעי, נעשה עשיר יותר כשהצפיה והגעגועים נקלטים בו. הרחובות והס-מטאות נושאים את הדי צעדו של האהוב, 'שטרם בא'. השיח, הסלע וההר מספרים את געגועיה. הגשם בגן ורשרוש הענף אהובים הם, לפי שאצור בהם זכר בואו של האהוב ('אתה נכנס, יוצא, אתה בא ללכת'). כל מאורע ומראה מתקשרים באהבתה. אותה תחושה של יקום טעון רגשות הנפש האנושית עוה היא בשירי-אהבה. הגעגוג עים והחלום הם הממש. פגישה ממשית איננה מתקיימת, וממילא אף הרמזים הארוטיים מוע-טים. דומה, רק כשהמשוררת מפליגה מעצמה ומתארת דמויות מן המקרא, כמו מרים ('גופה השתרבב כתוף'), או דמויות מן הספרות הרוסית כגרושינקא או אנה קארנינה, רק אז מתדובב אף תחום זה. הנוזריות, היחידיות וההתקשות מזה, הכרות והענווה מזה, הם האיכויות האופיניות לאהבתה:

'תני וְאֶשְׂאֵךְ כְּנִיזָה אֶת אֵלֶיךָ,

תני וְאֶדְרִימֶךָ כְּעֵנִי אֶת הַפֶּתַח. (63)

ורד כקול השתיקה'. (73); את האהוב היא רואה בכל: 'בקע קול ודממה - זה אתה'. (75); התוחלת לאהבה, זו שאי אפשר לרושמה, קמה 'בשתיקה סגורה ושואגת' (71). והשיר שחצבה לאהבה 'נאה כדממה' (62).

האלם הוא אף הביטוי הנכסף של הלשון השירית, שכן המלה בשיר 'היא מדויקת והיא גם אחרת' (297). שירתה של בת-מרים חותרת לבטא את ה'אחר' במלים, את ה'אחר' ביקום, אותם משקף עים שהביטוי המלולי אינו יכול לחבוק אותם. המהויות הקמאיות אינן להן שם ולשון. מכאן האפיטטים הרבים 'אין-שם', 'ללא שם'. הכמיהה לאהוב שלא בא, היא 'כמיהה עצומה ללא שם', והאכסטיות בשעת ההיזכרות בנופי הילדות היא אילמת, חסרת-שם: 'זהרים דמי ללא-שחר, / זהרים ותכלת אין-שם' (193). התחושות הקמאיות הן ללא שם לפי שהן ללא שחר. גדמה לעתים שרק התחושה עצמה היא הנותנת פשר לדברים. את מהותה הבלתי-מוסברת של ארץ-ישראל תפוש רק בפטירתה: 'וכהסבר מובן לי יגע בי עפרך'. ואולם שירתה חותרת לבטא דווקא את אשר אין שם לו. מבחינה פיגוראטיבית בית דווקא הבלתי-נתפש הוא המומחש, ה'אין-סוף', 'הגמנע', 'העדר'. 'אין-סוף' של המרחב, 'ההולך כמזמור'. אותן דמויות באופק הצפות בזכרון מאירות ב'העדרן הנצור וגדול'. הכנף, המקשרת בינה לבין מראות ילדותה מנסה 'אין-סופם לדובב', להביע ב'חיך בדידותו אין-חזור'. מכאן הצירופים הרבים 'אין-סוף' 'אין-חזור'. המתח ביקום הוא בהתרחשות שבכוח ולא בהתרחשות שבכוח. בצפיה לקראת תשובה 'לא מוחזרת'. השקט מעיד על הסופה שבו, השתיקה מעידה על הקול שבה.

ז

את המהות הזאת של האלם, זו הבלתי-נתפשת, הסמויה מן העין, מבקשת המשוררת בעולם החושים, במראות הטבע, העיר, או החדר. תפישה זו היא כקובעת את דמותם הפלסטית החושית של המראות החוזרים ומופיעים בכל שיריה, בין שאלה שירי-אהבה, בין שהם מעלים זכרונות ילדות ובין שנושאים נופי ערים.

על כן העצמים בשיריה של בת-מרים, הסהר, המרחק והאופק, הם עצמים מילוליים שמתלוות להם קונוטאציות סימבוליות. אין אובייקט אחד בלתי-נוכח נהפך לאובייקט אחר. היא מעמידה תמונת סהר והקונוטאציות שלו נקבעות על-ידי מקומו בהקשר של אובייקטים אחרים (או תחור שות שונות). הוא שייך לסצנה המילולית של השיר ואינו בא במקום אובייקט אחר בלתי-נוכח.

הנזירות, הגאווה והענווה כרוכות זו בזו. הבדידות, החירות והלהט הם מן הערכים שהיא מונה בעצמה ובאובייקטים מסביבה. הזמן, המזכיר לה את עלבונה, משתחוה 'מול נשים גאות כמרד / כרגלי החירות ענות, - - -' (69). המרי מתבטא כאן בגאווה מזה, ובחירות מזה - החירות להיות בודד. לבדידות משום-כך אפיטטים תגיגיים חיוביים: 'שוב בדידות 'נוהרת', או: האהוב 'הנושא את בדידותך המולכת / השובל, השובל צנח על שכמי'. הבדידות בשירתה משמעה תמיד בדידות מאהוב, האצילות היא ביכולת לשאת בנאמנות ובגאון את הכאב, לשאת את הבדידות בחירות ובאלם: 'עלבוני ארים כורד, / עלבוני אעטוף כאור, יהיה לי הוא לאות תפארת / ואצילות יאוש ודרור' (70). כמוה גם שירה: 'על כן, לך שירי כמוני בסחרחרות ובחרות / לחיות חיי שגיאיות ועוני / ותפארת של בדידות' (67). סיטואציה נפשית זו עולה אף מבדיקת הצירופים הפיגוראטיביים: 'כלפי האהוב יש בה 'בכי הכנעה מזדקף'; 'אצילות יאוש ודרור'. אותם ערכים של גאווה וחירות היא מבחינה אף בדמויות מבית ילדותה שאותן היא מרבה להעלות בשירתה. האם הנעזבת יצאה לצעוד 'אל חרות גאה של צעד'; בודד היא מונה 'אצילות זקופה', ובסבתא: 'גאותה הצודקת / זכותה שגוא ואהוב' (127).

החירות היא ביכולת לשאת את הכאב באלם. האלם הוא הלשון האינטנסיבית ביותר, הוא הדין לגבי לשון העין: 'עצימת העין חושפת את העולם החיצוני והפנימי כאחד. רגע ההזדהות חל בעת בלימת הביטוי החיצוני של החושים, הטייתם כלפי פנים: 'בעוורון ואלם אזוריח / על דרפי אבנים ואילנות' (57). המלים מסלפות את המהות: 'קוראים לזה אושר / כי שמו אל נכון אין יודעים'. האלם הוא הביטוי הנכסף לא רק של העלבון והכאב, כי אם גם של התפילה. בשיריה הרליגיוזיים במחזור 'תפילה' (שנכללו בקובץ 'מרחוק' במחזור 'יילוף') אמת-המידה לעוז תחינתה של המשוררת הוא עומק שתיקתה: 'תחינות רבות לך ערכו מקדם / אך אין דמומה כתפילה שלי'; (מרחוק, ע' 122). משום-כך מודה היא עם תפילת חנה: 'תפילתה בלא קול ובלא דמעה' (מרחוק, 124). לתפילה האמיתית הפנימית אין ביטוי חיצוני, אין לבוש חושי. השתיקה היא לשון, ולכן לכל שתיקה ניב משלה. ממילא לשתיקה תכונות מיוחדות. כך עוברת האם בזכרונה של המשוררת 'בשתיקה / רותחת, מופי-לאה, רחומה' (מרחוק, 127). המתח בין הקול לשתיקה מתגלה באוקסימורונים הרבים, החצובים ממתח זה: 'הקשב הרם על גדות השוליים / של

שירתה מתחמקת מן הטיפול במטאפורה כהעברה. הזיקות אינן זיקות של חילופין כמו במטאפורה הקלאסית של אריסטו, אלא זיקות של פשט. עובדה זו אינה מונעת אותה מלהשתמש אף במטאפורות במובן הקלאסי. ואולם עיקרה של שירה סימבוליסטית זו הוא קודם כל בפשט שבה. ואפשר להחיל על שירה זו את הבחנתה של Brook-Rose, בספרה 'דקדוק של המטאפורה', בין המלה 'הסמלית' או ה'סימבוליים' ובין המ'טאפורה – הבחנה החשובה לעניננו כאן. בשירה הסימבוליסטית, היא קובעת, האובייקט המופיע הוא מילולי והוא שייך לסצנה של השיר, הוא איננו בא במקום אובייקט אחר בלתי-נוכח: המשמעות הראשונית של מלה, משפט או שיר סימבולי, היא מילולית. המשמעות המילולית ממלאת תפקיד לא-פחות מרכזי (מזו של המשמעות הסימלית) בכוונה ובאפקט. העובדה שמשוררים סימבוליסטים משתמשים במטאפורה, או שלמטאפורה שלהם יכולה להיות גם משמעות סימבולית נוספת, או סמל מוכר וידוע נהפך למטאפורה, אינה משנה את הטענה, שביסודו של דבר סמל ומטאפורה הם תופעות לשוניות שונות.⁷ מכאן החשיבות של בדיקת לשון-המראות בשירתה של בת-מרים לעתים על דרך בדיקתן באמנויות הפלסטיות.

השאיפה אל המופלא מתבטאת בתמונות ההמר-אה, הגובה, המרחב, הריחוק, הסחרחרות והמער-בולת. אלה מתלבשים גם בסמל גם במטאפורה. תמונות הגובה וההמראה הרבות בשירתה הן קודם-כל תמונות בעלות משמעות מילולית. שיר-תה נעה לא על-פני מישור, כי אם במרחב. החלל או המרחב הוא השדה הפתוח של התנועה. משום-כך מרובה בה תנועת הצמיחה וההתמתחות. ההדגשה היא על התנועה האנכית, השאיפה לגו-בה. האנרגיה כאובייקטים היא ברצונם לצמות, להמריא (אותה תפישו שמצאה ביטוי בנורמים השונים של האמנויות הפלסטיות בני התקופה): 'מנגד, בין שבילי חלום ותוחלת / בית אומר להמריא מעצמו' (151) ⁸. אף הצבעים ממריאים כאובייקטים: הדרכים מסחרחרות מ'כחולה המג-ביה' של האהבה. בשיר לזכרה של המשוררת רחל, האנטיזה לקריאת הקינה 'את אינג'--

7 Christine Brook-Rose: A Grammar of Metaphor (Mercury Books, London, 1965)

ע' 288.

8 על 'רצון' ההמראה בשירתה של בת-מרים והתלבשותו בצויר הכנף ראה: דן מירון, גזית, כרך טז, חוב' ז-ה, ע' 14-17; וראה גם 'שירתה של בת-מרים', 'הארץ', שם.

היא בהווייתה של רחל העולה בזכרון בתמונות הצמיחה, ההמראה וההתנשאות, והשיר נע בין מישור הריחוף והשיט שבזכרון לבין מציאות האין, שביטוייה בסצנות של נפילה ומצולה. הגבוה הוא האהוב, הנכסף. זכרונות הילדות צפים בזכרון בתנועה של צמיחה: 'שלו התרומם בית אבא / כתפילה רוגשת ומתונה' (19). את המשוכה המתמידה אל הילדות היא מקרינה אל ההווייה שכמוה היא מנסה להתרומם: 'כנף לכנף אומרת: / עוד פעם ננסה, / עוד פעם נתרומם אל אפסי תכלת', ואי-ההצלחה מתבטאת בצליל-תה של אותה כנף 'למטה, / ודומם, דומם--', (21). הכמיהה ה'משוכה-משוכה' (אפיטת החזור בשירתה) היא אף הנוטלת את המשקוף מעם הדלתות, וכמוה הן מנסות לחרוג ממסגרותיהן: 'וניצבו קירות רום חדרי, / כל אחד לבדו בלי קורה' (23). יפים של הנעורים מצטייר בתנועה אנכית: 'יפה קומתכם הנמתחת / נעורים, נעורי שלי' (202). לעתים תשתמש המשוררת במושג גובה בדרך מטאפורית: הגובה מביע מראות-ילדות נכספים, היא אהבת 'את הכל שהיה כה גבוה / שהיה רק פליאה וסוד!' (198). הגובה מביע כאן מראות ילדות, אם כי המשמעות המילולית של תמונה נשמרת, שכן הסצנות באותו נוף מתמזשות בדמיון בתנועה אנכית. ההתרחשות במרחב גוררת כאן את התנועה הסי-בובית. שוב, כמו בנורמים שונים של האמנות הפלאסטית בני הזמן, מצמיחה הדגשת האנרגיה והדינאמיות קווים מעוגלים טבעיים. הצורות המקומרות ולא הזויתיות הן השליטות כאן. מהותם המופשטת של העצמים, רצונם לחרוג ממסגרותיהם, להתנשא, ההמראה-שבכות שהיא מבחינה בהם, מתבטאת בצורות הקמורות. התכר-נות המופשטות משפיעות על הצורה הגיאומטרית של העצמים והאירועים בטבע: השקיעה האהובה המתגלית לה אי-שם במרחקי ילדותה: 'כה היתה השקיעה מקומרת, / ריחוקה כה היה מאוהב!' (197). ופסיעתה של הגמל 'מתקמרת / מנס המקיימה ונתעת מפניו' (285).

אף הערכים המופשטים 'מתקמרים' בעטיה של מהות רוחנית: השתיקה תתנשא 'מקומרת בדמיון ובחסד', והחדרים שעל קירותיהם תלויה תמונת הסב מיתמרים בקמורות אצילותו: 'צלילותם הקמורה מרטט / אצילותו והדה הנמתח' (120). הערבים בשמי ילדותה חגים בזכרון ב'הקפות סובבות', וזכרונות הילדות הנשקפים מתוך הק-מיע שנתנה לה אמא המימים 'בעיגולים מתלכדים נשזרים' (24). צורתו של הקמיע היא כקובעת את צורתה הגאומטרית של הזכרונות. יש והתנו-עה הסיבובית מביעה לא שאיפה כלפי מעלה

אלא סגירות, בדידות, אפס-מוצא: 'סגורה בדי-
דוּתך כעִיגול השלהבת' (71). וכך אף כלות-נפש
של המשוררת לארץ: 'והגה כלות-נפשי כחוגה';
אין מוצא לה אלא בהתמוגגות עם עפרה.
השאִיפה אל הגובה, אל המופלא נותנת אותה
בצורתם של העצמים: הם מתגבהים, מתנמכים
או מרחיקים, בהשפעת הלך-נפש של המשור-
רת:

הַחֲלוּנוֹת הַגְּבוּהִים הָאֵלֶּה,

מִבְּטֵם הַצֶּחַ וְצוֹנֵן,

שֶׁהִרְבֵּה יָגוֹן וְתוֹחֶלֶת

הַפְּלִיאָה רְחוֹקֵם הָרְדוֹן, (91)

העצמים אינם נתפשים במצב סטאטי, כי אם
בתנועה, בזרימה: הערפל 'מתנדנד', פסגת ההר
'מפליגה באורות' והעלה 'צף למעל'. כך אף
הערכים המופשטים. הזמן הוא נוזלי, והפעלים
המתארים את תנועתו נטולים מתחום זה. בבית-
המדרש בתל-אביב החדשה, החולית, זורם הזמן
אל מה שהיה: 'דממה ושלות רגעים ניגרים, /
הינגר אל החוף האחר', (168). ריבוי תמונות
הגדות והחופים אף הוא כמעיד על איכותם
הנוזלית של העצמים: תל-אביב יוצאת אל 'חופו
של הסהר', צלמו של האהוב 'משתפך לגדות ימי
הצרים כיאור' (75), וסף בית-המדרש בתל-אביב
החדשה, שעליו רכונות הסבתות הישישות, נדמה
למשוררת כ'חוף מעולף בין ממש ודמיון, והן
כ'מפליגות מפליגות' (168).

אף האור אינו קבוע, כי אם זורם, מתעתע.
הגוויעה שבאור מזה, הולדתו והתהוותו מזה, הם
הרגעים הניצודים. האורות הנוסכים נוגה סחרחר,
מתעה, הם המאכלסים את שירתה. אוירת התמ'
הון המהלכת בשירה, ספק חלום ספק יקיצה,
ספק ממש ספק דמיון, היא ההופכת את הסהר
לאחד המראות המרכזיים בשירתה, בין שהוא
הנושא המילולי של השיר (כמו בשירה 'הירח',
שבו הוא נתפש בתנועתו), בין שהוא משמש
כמקור עשיר של דימויים, ובין שהוא עצמו מושך
דימויים רבים. ב'ירושלים' היא מבחינה שהעיר
'דמות סהר מן הצד שולפת, / כחרב ממסתר-
האורבים (175). והפרטים בשיר, שהם העיקר
'(כאן הפרטים הם עיקר, לא תוספת)', הם 'אור-
הירח על פני הישן' (300). ועיני החוליים (בשירי
'ראיון') 'שקופות כסהרים במים' (104). הואיל
והאובייקטים מרמזים למהות אחרת, והם כעין
מראה שבה משתקפים עולמות אחרים, הרי דומים
הם להשתקפות אורו של הסהר במצולה. השולחן
והכיסא הנושאים את מראות ילדותה: 'וזה אלי

זה, כסהר / על עשבי מצולה ירקה, / הקרינו
בתום ובדעת / חידת דברים רחוקה' - (137).

לא החמה, כי אם הירח מזה, והשחחים מזה, הם
מוקד דמיונה הפיוטי. לא החמה, כי אם הסהר,
הוא הניגוד לחושך. בחמה, כמו בחושך, יש אי-
נוחות: הבדידות של הערב (המשוררת), שיצא
לפגוש את האהוב ולא מצאו, 'כחמה ניסר בו
החושך', ואילו באורו של הסהר יש מן המפייס,
המרגיע. מראות ילדותה נסים מפני הצל אל
אורו של הסהר, והיא מהם מבקשת: 'שאוני
מצל אלי סהר, / זכרכם מפחדי כהמשך!' (200).

בסהר מתמקדת הבטחת ההמשך של זכרון
מראות הילדות. הלילה והחושך בשירתה הם
הוויות מביעות, מטוסכות. הלילה קשור, בדיון,
בביעותי אימה. הלילה הוא שעת הקנאה לאהוב,
שעה שבה מתחדד הכאב, מתחדדת הבדידות.
בשירת-האהבה עולה הליל מן התהום, כרוך
בשטני: 'הוי לילות מתוחים על שפתי שטן'
(מרחוק, 60). היום הוא שעת הנהרה הגואלת
מביעותי הלילה. משום-כך אף מראות ילדותה
הם שטופי אור, טובעים בכחול השמים. האור
הוא המהות החיובית, הוא קשור בגובה הנכסף.
בצד החולין של חיי יום-יום צועד גורל העם
המתלבש בצורה פיגורטיבית באור: 'האור,
האור כהגשמה וכוח / חזון סמוי מסתחרר'
'(קטונו מדעת', 216). האור הוא הרוח שבחולין,
מה שאיננו נמחה מספר דברי-הימים. הלילה
האהוב הוא זה המואר באורות ליליים, מזורים
ומתעתעים, אלה השופכים אוירת תמהון על
היקום.

אפילו כשנכנס הערפל, האד, אין מיטשטשת
ההרגשה שמעבר לאדים יש גבהים, מרחקים, אלא
להפך: הערפילים מעלים על הדעת את אפשרות
ההגבהה, ההיתמרות. לכן לא הטל, כי אם האד
והערפילים, הם השוררים כאן, והם כמוכיחים
כמה הנוף הרוסי הוא השליט בשיריה: 'ערב
ושחר, אד קריר / מתרומם כנושא כפיס' (9);
והעצב משול ל'אדי נהר מיתמרים לרום'. אף
המעברים בין עונות השנה הם מעברים רכים
מעוגלים, אפיניים יותר לנוף הרוסי ולא מעברים
זויתיים האפיניים לנוף הארץ.

זיקתה של בת-מרים לתנועה שבמאורעות הטבע
היא ההופכת את השקיעות המרוחקות והשחרים
המפציעים באופק למראות יקרים. את שמו של
האהוב תקרא ב'קרני השחר' או במדורות השקי-
עה' (מרחוק, 47). וכאב הפרידה מן החיים הוא
כאב הפרידה מן השחר העולה: 'ואקדים כל
שחר, כאילו / הוא אחרון לי פה על אדמה'.
ומשום שהגבול לעולם אינו גבול, הרי האורות
שבאופק הם אלה המתעתעים, אורות הסהר והש-

חר בלנינגרד: 'עד בגבול אֵין גבולות, / אי
סהר / גולש ונוגע בסף. / שחר כחבצלת בנהר/
משתקף בצלמו המוכסף - - ' (159). הזרימה
בשקיעה, התנועה שבה - מפיית, מרגיעה.
השקיעה גולשת 'כפיוס, כסליחה, וכמזמור'. אפי'
לו מבעד לחלון בית החולים השקיעה מפיית, רבת-חסד: 'כה היתה השקיעה מפיית / בזהרה
הזהוב, המצייר / ענף על הקיר, וחסד / נדגודו
מדומה ונוהר' (104).

זכרונות הילדות נישאים על פני השקיעות, הס-
הרים והאפקים הצוללים אל חדרה. וכיון שאת
ילדותה היא רואה אי-שם במרחב (הרחוק בזמן
הוא הרחוק במקום), האופק הוא תמונה מרכזית
בשירתה. האפקים צוללים אל חדרה ועל כתפיהם
מראות הילדות. ב'עגורים מהסך' האופק הוא
מוטיב מרכזי, והוא משנה צורה מתמונה מילולית
לסמל הילדות הנכספת:

אָפֶק צוֹלֵל וּמַעֲפֵף בְּרִיטְיָה,
אָפֶק כְּשִׁיר וְסוּפָה.

אָפֶק נוֹטֵל וּמְשַׁלֵּב עַל הַשָּׁטַח
יָדָךְ בְּיָד לְעֵד,
אָפֶק כְּאוֹר מְאוֹרֶךְ וְכַקְטֵעַ
אֲשֶׁרֶךְ הִתְחַיֵּד וְנִמְלֵט! (195)

כעצמים אחרים, אף האופק ממריא. בנופה של
תל-אביב האופק הוא כ'נר-ליל פורח'. התנועה
היא מן החוץ אל הפנים, מן היקום אל האני
השר. החוץ גולש אל החדר. השמים גוחנים אל
האדמה, והחלונות והבתים נושאים את גרמי
השמים. ההתרחשות היא תמיד במרחב שהוא
ללא גבול, קל, מתעופף ועתיר-צבעים: 'בין
עמעום ובין כחול'; 'ערפלי הד, ענני כחול
ותוהו'. היקום רוגע ולא סוער, אין רעש אלא
רשרוש, אוושה; לא הקול כי אם ההד הוא
השורר כאן, הקולות כמו הצבעים נתפשים ברגעי
הפועב שלהם, ברגעי ההתהוות, או ברגעים
שלאחר נפילתם לחלל העולם.

המרחק הוא מקום, מכאן אף הצירוף 'בית -
מרחק תלוי בכחול'. המרחקים דרכם שהם ממרי-
אים כשחפים. משום תנועת הריחוף והשיוט עדת
הצפרים למיניהן היא פיגורה מרכזית בשירתה -

אם כנושא מילולי ואם כמקור-דימויים עשיר.
שאיפת השמים כלפי על היא 'כצפור מתנשא
פורח, / קורן ומוסיף עולה'. ובשיר הקינה על
המשוררת רחל, הימים האבלים המבקשים להיאחו
בהוויתה שבזכרון, הם 'כסיעת צפרים נסערה'
המבקשת להיצמד אל 'ד'ופן אניה נשברה'. השאי-
פה כלפי מעלה מתמחשת אף בריבוי תמונות
הכפים או הידים הנישאות. מכל אברי הגוף,
הידים, בשירתה, הן המהות המבטאת ביותר. יש
ותבקש מן הידים לתאר לה את המהות הבלתי-
הגויה, מה ששפתיה אינן יכולות לבטא ('הגדנה
אתן לי, ידי אחיות'); אותן נשים שהשלימו עם
גורל בדידותן - והיא אינה נמנית עליהן -
שלוותן כאילו באה 'מלבנת ידיהן הרוחשות'.
המהויות המופשטות אף הן מתלבשות בתמונת
הידים או הזרועות: הדרכים הן 'כזרועות תפילה
פרושה', והאלון מתנשא כחבוק בזרועות הליל'.
תנועה זו של נשיאת ידים, בצד היותה מבטאת
את תכנה המסרתי, הריחה צדה את דמיונה של
המשוררת משום ההיתמרות שבה, והיא מסתמנת
בבקשת האהבה מעם האהוב, או בתחינתה כלפי
מרום.

ואולם, אף כי אפשר להבחין בעצמים ובאוביי-
קטים חוזרים בשירתה, במראות דומיננטיים,
שלכולם ניתן טעם חושי ברור, הרי ההקשרים
שבהם הם משתבצים, הריחמוסים המנחים אותם
מעניקים להם צביון של זרות מסוימת, שאינה
אלא תחדיית של עולם פיוטי. האובייקטים
חורגים מגבולותיהם, פורצים את המסגרות שאנו
כולאים אותם בהם; הם נעים מצורה אל צורה,
מאיכות אל איכות, כמו תמונות חולפות בקליי-
דוסקופ. הקורא בשירתה של בת-מרים נכנס
לעולם המפר את חוקי שיווי-המשקל, עולם
המשוחרר מהגיון הקטגוריות המקובלות של
מערכת החושים. המתח הפיוטי המיוחד הממלא את
שירתה של בת-מרים, כוח החלום הנסוך על דב-
ריה, שרשיהם אף בתופעות לשוניות מובהקות כמו
המיבנה התחבירי הנועז של שיריה, שיותר משיש
בו לשון דיאלוג יש בו ממהות שיח אדם לנפשו,
כמו מקומם ותפקידם של שמות-תואר ותארי-
הפועל במשפט, וכמו המילון הפיוטי של שירה
זו, המרבה בצורות נדירות של שם-העצם ושם-
התואר. סוגיה נכבדה זו, שהארתה חשובה אף
לבחינת הפנים השונות של לשונה הפיגוראטי-
בית של בת-מרים, מצריכה עיון מדוקדק, והוא
ענין לדין נפרד.