

## דרכים בשירת יוכבד בת-מרים

ישעיה רבינוביץ

בעיצוב הנסתר בנבכי האדם<sup>2</sup>. וכן גם ש. שלום שירתו היתה נמשכת אל ההעלם המיסתורי-סימבולי, תוך כיסופים אינסופיים אל "המציאות האחרת", אשר שם מזדמנים ה"אני" וה"הוא" "פנים-אל-פנים"<sup>3</sup>. הדחה האַכספרסיוניסטי של התקופה עשה זאת.

אולם עם כל טיבה הסימבולי והאכספרסיוניסטי, לא פרשה השירה הזאת לעולם ממצאיאיתה המוחשית של תקופתה. אדרבה: טיבה זה בא לה כעין תביעת שליחותם של הימים והלילות הסוערים של התקופה. אותה "שליחות-ציבור", שבה כיתרו את שירתו של ביאליק, חזרה בשירה החדשה הצעירה והיתה לה מורשה היסטורית-גורלית: ממנה הדחה האַכספרסיוניסטי והסימבולי, וממנה המועקה הפסיכית שלה.

שירת יוכבד בת-מרים שלובה גם היא בנטיות המודרניסטיות של הימים ההם. הגילום המיטאי-פורי של הדיבור השיירי שלה שאב הרבה גם הוא מן המיתוס, ומן המיתוס כוחה הסימבולי-האַכספרסיוניסטי. אמנם המיתוס העברי הקדום מועט הוא מאד ב"שירים"<sup>4</sup>, אולם כל עולם דיי-מוייה, הבא לידה מנופה החיצוני — כיון שהיא נוגעת בו בדיבורה השיירי, הריהו מתגלגל במי-תוס. כלומר: השיר הפותח במציאות האנושית הנראית לכל, ניתן להתגלגל ב"מציאות אחרת" שכל יכולת קומוניקטיבית אין לה אלא בביטוי הסימבולי העונג באימאגו. השירה הזאת כל עיקרה בעיצוב העולם האינדיוידואלי של יוצרתה, שבדיבורה האמנותי היא נכנסת-יויצאת כאחד "בנגלה ובנסתר" המשתקפים זה בזה, נשמעים זה לזה, וכל אחד מהם קיומו ניטל ממנו אם הוא

השירה העברית הצעירה בשנות השלשים והארבעים למאתנו היתה גיוונה בהרבה ממקורות המיתוס הישראלי. בתופעה זו אין מן התימה, שכן כל מהפכנותה של שירה מודרניסטית זו, כל שלילתה את הערכים הפיוטיים של שירת הדור הקודם לה, באו לה בעקב חתירתה הנואשה ל-שוות מבע אמנותי מידי, ללא כל חציצה של אידיאולוגיות סכימאטיות, למשמעות הגורלית היהודית בדורם, אם של הגורל הקיבוצי היהודי ואם של היחיד ברשות-הרבים. האכספרסיוניזם המודרניסטי של השירה הזאת, על כל שלל גווניו ונטיותיו, שאב מן המיתוס אוצרות-אוצרות של אסוציאציות מיטאפוריות בעלי יכולת סימ-בוליסטית חשובה מאד בתקופת האנדרלמוסיה האפוקליפטית של מהפכות מדיניות וחברתיות ומלחמות-אזרחים, של חורבן היהודים באירופה ותחיית העצמאות המדינית היהודית בארץ ישראל. אל החתירה לביטוי מודרניסטי, והפנייה אל המיתוס היהודי, היא בחינת איחוד בתת-זרם הפיוטי האמנותי של השירה העברית באותו ה-דור. חתירה זו היא גם המשלבת אותה במהלך השירה העולמית של הימים ההם.

אילו אנו באים להביא דוגמאות משירה עברית זו אין אנו מספיקים. דיינו אם נעיר כאן, שב-פרשות מסויימות וחשובות ביותר בשירת אורי צבי גרינברג<sup>1</sup> מסתהפת דמותו האינדיוידואלית בנחשולים רומאנטיים-מיתיים של הקדומים או בקינה והסליחה של העבר הרחוק והקרוב. ואב-רהם שלונסקי, משורר ה"סתם" המודרניסטי ב-ראשיתו ומנהיגה של "מהפכה" אמנותית נגד ביאליק ובני-לוייתו בשירה העברית, היה נתון לפרצי אימאזים שהיו דוחפים אותו אל המיתוס, שעל פיו היה האסתטיציזם שלו בא על סיפוקו

<sup>2</sup> ראה ספרי בחבלי דורם, עם עובד, תל-אביב, 1959: "ממבוכי ההתגלות", ע' 120-155.

<sup>3</sup> ש. שלום: שירים, יבנה, תל-אביב, 1966, כרך ב' "פנים אל פנים", ע' 9-121.

<sup>4</sup> יוכבד בת-מרים: שירים, ספריית פועלים, תל-אביב, 1963.

<sup>1</sup> אורי צבי גרינברג: רחובות הגהר, שוקן, ירושלים, 1968.

המיטאפוריקה הזאת היא שהניעה את שירת בת-מרים עוד מראשיתה. השיר הראשון באסופת יצירתה הפיוטית<sup>6</sup> כבר מעיד עליה ועל הליכו-תיה באמנות המודרניסטית. לפיכך ראוי השיר שגביא אותו כאן בשלימותו—

ערב ושחר. אך קרי  
מתרומם כנושא כפים.  
סובב את גבי ושכמי  
וגשען בפילוג דליים.

הבית הראשון הזה של השיר עניינו, בכך, תיאור האד העולה עם הערב והשחר, והוא "מת-רומם כנושא כפים". הדימוי הזה יאָה לאד, שכן כל גיבוש של צורה אין לו, ויכול שבדמיונו של אדם הוא נושא כפים. אולם האימאז' הזה, הל-קוח מן המסורת היהודית, מלא אסוציאציות ש-הן בבחינת ההפנמה הפסיכית. רצונך, נשיאת כפיים זו היא ברכה, תפילה, תחנון, ציפיה כי-סופים, ורבים כגון אלה; רצונך, היא היפוכם ה-מלא של הללו, כגון קללה, טינה שבלב, יאוש שאין אחריו כלום, ועוד. התיאור הזה, משום כן, מחייב את נוכחותו של אדם בעיצומו של האד, אלא שלעת-עתה הוא שרוי בתוכו בעי-לום פנים. ואכן השורה השלישית בבית הזה מסיטה את האד מחשיבותו באמרה "סובב את גבי ושכמי", ועל ידי זה מתכוונן השיר לגולל את העילום מעל אותו אדם ולגלות את דמות דיוק-נו. אולם כדי להגיע למבע השלם שלה, מכניסה בת-מרים עוד שורה אחת, שגם היא יסודה ב-שירת-העם היהודית ובמוטיב האהבה שבה: "ו-גשען בפילוג דליים".

המראה הזה של "וגשען בפילוג דליים" הוא פאנטאסטי, ומן הפאנטאסיה הוא משפיע על השורות הקודמות. אף זו: כל הבית שוב אינו בא על סיפוקו הדיבורי-האמנותי, לפי שחלה בו כעין השראה סימבולית שתיחשף במשך השיר. מכאן נוצרת התחושה המופלאה, שהבית הרא-שון הזה מצפה לבית הבא אחריו ושיווה עליו מן ה"חיוזוק" הביטויי. והנה בבית השני מתנדף

פורש מחברו. באינדוידואליות הזאת שלה הי-תה בת-מרים מכונסת ברשות-היחיד שלה, מרו-חקת למדי מן הקיבוציות המסוערה שהשפיעה הרבה על שירת דורה. הדממה והשתיקה, הקשב המתמיד למרחקים של בדירות, מהווים את הטו-גאליות הסימבולית, שבה השיג המבע הנכסף שלה את עיצובו המודרניסטי. לנתיבותיו של המבע ה-זה מוקדש העיון בפרקים הבאים.

## ב

השירה האמנותית כל כוחה הביטויי נעוץ ביי-כולת המיטאפורית שלה. שהרי בפנימה של ה-מטאפורה נוצרת אותה דינאמיות מופלאה של הדיבור השירי, שבו משתלבים העולם שב"נג-לה" עם העולם שב"נסתר". מחד גיסא מוליד ה-אמן את ההתהוות ה"ריאליסטית" של "עולמו-מבחוץ" אל הרחשים האימאננטיים של הפנים הפסיכי ששם רחשיו קשובים לעצמם, ואין להם כל מציאות אחרת מחוץ לגופם. מכאן היסוד ה-מיסתורי בכל שירה אמנותית אמיתית, המטפחת בקרבה את הדממה שמתוכה עולה הקשב אל "משהו" שמעבר למציאות הראציונאלית. ומאי-דך גיסא גזירה על כל הפנמה אימאננטית-סימ-בולית, הנוטה להיבדל מכל "חיצוניות" וחותרת אל מעבר ל"שער החמישים" לה"נגלה" האק-טואלי, שלא תינתק מן המציאות של "כל האדם", שאם לא כן, מגורלה הוא שתפול "על מפ-תן הבלימה" עם הגיעה ל"שער החמישים"<sup>6</sup>. כל שירה, והשירה האַכספרסיוניסטית-הסימבו-לית בכלל, האדם יוצר אותה, ושירה הומאניס-טית (או אנטי-הומאניסטית) היא, וכל אפשרות אין לה שתפקיע את עצמה מעצמה. האדם, אם המשורר גופו הוא ואם לא, הוא צירה המרכזי של כל שירה אמנותית, ובשירה הוא חי בשתי הרשויות כאחד. מכאן הטיב המיטאפורי שבשי-רה: המודע והלא-מודע, שניהם פועלים בה כ-אחד.

<sup>6</sup> ח. נ. ביאליק: שירים, דביר, תל-אביב, תרפו, "הציץ ומת", ע' רמג-רמה.

<sup>6</sup> בת-מרים: שירים, ע' 9.

לו בקסמים הוא עושה לה בצפייתה ובחלומותיה. אולם כשהוא נשען על שני הדליים, הוא פג לפתע, והמראה המיטאפורי-האפוקליפטי מחשף את האכזבה הנואשה ההופכת את הבריאה על פיה —

באחד סהר שברה,  
איבד את חציו הטמיר —

ולעומתו מראה, שבדרך כלל לא היה מעורר תשומת לב מיוחדת, אלמלא היה עונה אחרי אימתו של המראה הקודם לו —

בשני עץ ירק אפלולי  
מניד בענפי האמיר.

אולם אחר-כך, כנזכר במקורו העממי ובטור נאליות הלירית העדינה שבו, בא-הבית השלישי האומר, כביכול, לכפר על כל התנודה שקמה ב- שיר "שלא לרצונו". על הבית הזה מתוח דוק החלום שחולל, והוא מהווה כעין הפוגה לפרץ האימאזי של קודמו —

ועליו כצפור מפגרה  
יומי האחרון חולם:  
על מה שהיה, לא היה,  
כוונת לב תמולי העומם.

ההפוגה הזאת נהרסת על ידי הסתערות כבירה, כאילו מציאות אחרת פרצה את גדריה הסמוריים בהוויית השיר, והריהי מחטאת את כל אשר בו באיזו אמת אכזרית. ההסתערות הזאת כבר נתנה אותותיה בבית השני, שבו ברח הסהר ואיבד את חציו הטמיר, וכל כוחה נתגלע בה עם ההפוגה שקמה בשיר. ולא זה בלבד שהטונאליות הלירית-הרומאנטית סרה מפני הרוח הקשה שקמה בשיר, אלא גם המראות בבית הראשון מקבליים משמעות סימבולית על ידי התנדפותו של האד האימפרסיוניסטי מכוח הסער שקם בשיר. נשיאת הכפיים, ההקפה שהמשוררת מתקינה ל- עצמה ב"סובב את גבי ושכמי", פילוג הדליים, על המראות האפוקליפטיים שבהם — כל אלה לא באו אלא כדי לעורר את המיתוס האנושי שיתפרץ בסערה ויבריק את הכל בלשון שנבקעו לה מעינותיה —

וארוץ כאלול, כתשרי,  
עטויה אור כמיהה אדומה,

האד האימפרסיוניסטי, והאמת שהיתה צפונה ב-  
חביונו נחשפת פתאום —  
באחד סהר שברה,  
איבד את חציו הטמיר.  
בשני עץ ירוק אפלולי  
מניד בענפי האמיר.

הבית השני הזה, שהזדקקותו אל השירה העממית עדיין מפעפעת בקרבו, מעמיד את כל השיר הזה על מפתח המיתוס, וביטויו של המיתוס הוא אֶכְסֶפְרִסְיוֹנִיסְטִי סימבולי שבתחום ה-מראה האחד איננו רחוק כל כך מן הסורריאליזם. מכאן אנו נמצאים למדים, שהיסוד המודרניסטי שבשיר נסתייע בהרבה מקירבתו אל שירת העם ומן התמורות הפאנטאסטיות שבה. מובן, השיר הזה אין לו כל ערך ביוגרפי; ערכו בבחינתו האסתטית-הסימבולית שאיפשרה לו את המבע המודרניסטי שלו.

נברר קצת את הסמיכות שבין השיר הזה ובין שירת-העם היהודית שהמוטיב העיקרי שלה הוא מוטיב אהבה. בשירת העם בת ישראל היא חולת אהבה, וארוכה מאד ציפייתה לאהובה שיבוא ויגאלנה מבדידותה. עם עלות השחר ועם רדת היום היא יוצאת אל הבאר לשאוב מים, ושני דליים בידיה. הבאר עמוקה ואפלה, וסודות אין-ספור רוחשים בה, וגם סודה הארוטי שלה בייניהם. שעה ארוכה היא עומדת על גבה, צופה בה וקשובה לה, ולאחר מכן היא מעלה את הדליים מלאי המים ממעמקי המיסתוריים של הבאר, ובנוזלים שבדליים היא מבחשת מה יהיה בסופה. לנוזלים האלה אין כמובן יציבות של צורה, והם מעוררים בקרבה כל מיני דמיונות, ציפיות, כיסופים וגעגועים; אלא שהספק כוסס בלב, ועלופת יגון היא חוזרת לבית אמא ומחכה לבוא הערב וליריה שיתלווה אליה בבדידותו שאין לה כל פתרון וכל גאולה.

הבאנו כאן את ה"חומר" השירי של שיר-עם כדי להדגיש את יכולתו האימאגית, ואת יסוד האגדה והמיתוס הצפונים בו. עם השחר, שבו יוצאת בת-ישראל אל הבאר, האד אופף אותה ו-בנשיאת כפיים הוא סובב את גבה ושכמה, כאי-

כל שכן את האגדה והחלום, בריאליות הסימבולי-  
לית ובמיתוס. התהליך הזה יובלט תוך עיון.  
מקביל בשירת האהבה ב"שירי-עם" לביאליק,<sup>9</sup>  
הלקוחה כולה מן השירה העממית ביידיש, וב-  
"חוט שני" לבת-מרים — סידרה קצרה של של-  
שה שירים, שמוטיב האהבה רק מרומז בהם ואי-  
נו מובע במפורש. בשיר "בין נהר פרת ונהר  
חידקל" לביאליק<sup>10</sup> מצפה בת-ישראל, מלאת  
כיסופים ויגון, לדודה שסוף-סוף יבוא ויאסרנה  
לו לאשה באהבה. אולם הדוד אינו בא, והריהי  
קושרת חוט-שני לכנפה של הדוכיפת ומבקשת  
ממנה שתטוס אליו למרחקים, תכפות אותו בחוט  
השני ותביא אותו, כולו להוב אהבה, אליה. שי-  
רת אהבה זו שיצאה מתחת עטו של ביאליק,  
כולה ספוגה ליריות עדינה השופעת ממקורו של  
העם השר אותה, והיא גם מעולפת הומור מזוכך  
הקולח מחביון קולו של המשורר, כאותן טיפות  
הנושרות מן הדלי אל הבאר, ובהן מנחשת בת-  
ישראל הנאוהה: "דודי הולך, דודי הולך"<sup>11</sup>.

והנה "חוט שני" לבת-מרים פותח באותה צפור  
אגדית שב"שירי-עם". אם ביאליק לא ראה צורך  
לעצמו לתאר אותה דוכיפת, כי כל ענינו בטו-  
נאליות הלירית-העממית של מוטיב האהבה, הרי  
בת-מרים מקדישה שני בתים שלמים של השיר  
למראה של הצפור —

צפור דקת-רגלים  
ונוצה לה רכה יקרה,  
רקומה בזהב, בצבעים,  
מתנה לי אחת יקרה.

כנפה כערב ביער,  
עינה כחללה-ירקה,  
בשמי-זהר לא-נראים הביטה  
כשבויה ברקמה ורחוקה.<sup>12</sup>

בבית הראשון של "חוט-שני" אין תיאור הצ-  
פור יוצא מגדר השכיחות: כולו דומה אינו בא

פני לשנים נגזרו,  
מחצית  
מול מחצית.

הדימויים "כאלול, כתשרי", חשיבות ראשונה  
להם בבית הזה, האחרון, של השיר. המלה "וא-  
רוץ" לבדה אין בה אותו כוח, שבו הורסת הלשון  
מן המציאות החיצונית שלה אל "המציאות האח-  
רת", הסימבולית-המיסטורית. ואילו הדימויים  
"כאלול, כתשרי", שבמסורת היהודית טיבם הוא  
ההפנמה המעמיקה שבה פונה האדם אל נפשו  
ומתקין "חשבון" לנפשו, משווים על "וארוץ"  
מן הפרץ המסוער. וזהו שנאמר בשיר, בטור  
השני של הבית האחרון שבו אנו דנים, "עטוייה  
אור כמיהה אדמה", כלומר תנודה ראשיתית,  
קדם-פרצפטואלית, אל איוו דעת תכליתית, שבה  
רואה האדם אל-נכון זו הפעם הראשונה.

הפנייה אל היסוד העממי שבשירה עמדה לה  
הרבה לבת-מרים במאמצה להגיע לביטוי סימבולי  
ואכספרסיוניסטי. לפעמים מתגלית פנייה זו במ-  
פורש, כגון בשיר "חמה נושנה"<sup>8</sup>, או ב"חוט-  
שני"<sup>8א</sup>. השיר "חמה נושנה" פותח ביתו הרא-  
שון בשורות האלה —

בין יום ובין לילה מתערפל,  
בארץ, בארץ אחרת,  
תועה מתהלכה שם עוי,  
שברחה ממנגינת שיר-ערש.

וב"חוט-שני" נעיין בעמודים הבאים.

## ג

אינטנסיוביות אימאזית רבה מהלכת בשירת  
בת-מרים, ועמוקה ההגות הסימבולית שלה, ול-  
עולם אינה נפגעת מן הרגשות, אף-על-פי שב-  
אלף קשרים היא קשורה לשירת-העם היהודית.  
אינטנסיוביות זו היא הפונה ראשונה אל הריא-  
ליות שב"נגלה", והיא המשלבת אותו "נגלה",

<sup>9</sup> ח. נ. ביאליק: שירים, מ"שירי העם", ע' רנא-  
רפג.

<sup>10</sup> שם, "בין נהר פרת ונהר חידקל", ע' רנד-רנו.

<sup>11</sup> שם בשיר "יש לי גן", ע' רנו.

<sup>12</sup> בת-מרים: שירים, "חוט-שני" ע' 23.

<sup>7</sup> שם, שיר, ע' 9.

<sup>8</sup> שם, "חמה נושנה", ע' 14-15.

<sup>8א</sup> שם, "חוט השני", ע' 23-25.

ויך ויתעטף לבבי  
 בכמיהה משוכה, משוכה,  
 כזכר מולדת-לא-כאן-לי  
 פועה, מתחטא במבוכה.  
 ונצבו קירות רום חדרי  
 כל אחד לבדו בלי קורה.  
 ואשא אל כוכבי מזלות  
 את פני הדולקים כמנורה.<sup>15</sup>

## ד

למעלה רמזנו על מוטיב האהבה המקופל במי-  
 שורים לא מעטים בשירת בת-מרים. המוטיב הזה  
 טיבו שהוא ניתן לגלגולים שונים במציאות של  
 "גגלה-ונסתר", והריקמה המיטאפורית שלו היא  
 פלאית למדי. ביטויים רבים ושונים לו בשירה  
 הזאת, ולעולם אינו נקוב בשמו המפורש, בשם  
 המציג ציונים, במגובש. אפילו סידרת השירים  
 "מדרכה גשומה"<sup>16</sup>, הבאה בצורה של דו-שיח  
 של "אני-ואתה", עושה כך. ואילו דווקא עיר-  
 פולו החיצוני של המוטיב הזה, בעקב הגמישות  
 המיטאפורית שלו, מעלה תמיד את פנימו של  
 השיר לידי התפעמות סימבולית התובעת לשון  
 אכספרסיוניסטית שתשמש לה מבע הולם. חזיו-  
 נותיו של השיר, והתעלומה הקדושה שלהם המ-  
 ליטה את פניהם של דברים, הם בעצם הדעת  
 האינטואיטיבית המופלאה הטמון בקיומו של ה-  
 אדם.

בצורתה החיצונית דומה "מדרכה גשומה" ל-  
 רוב השירים שבספר. השורה הראשונה והשלי-  
 שית הן, דרך כלל, בעלות שלש הטעמות, וכן גם  
 השורה השנייה והרביעית. הראשונות באות במתח  
 של צפייה בעלמה, מיסתורית, והאחרונות — אי-  
 זה צמצום לשוני בתוכן, והן עולות בסטאקאטו  
 עצור, בהביאן את התעלומה של השורה הראשו-  
 נה והשלישית לידי גיבוש ריאלי כלשהו. והח-  
 ריזה: בשורה הראשונה והרביעית היא פתוחה  
 (ואפילו היא מסתיימת בעיצור), קשובה לרח-  
 שים שעדיין לא באו לידי גיבוש משלהם, בעוד

אלא במישור שטחי אחד של התיאור בשם ובתו-  
 אר ואינו מזדקק אף לדימוי או להשאלה. ואילו  
 בבית השני חל לפתע שינוי אינטנסיבי, המפ-  
 קיע את השיר מן המימד התיאורי השטחי שלו,  
 אם כי גם התיאור הזה ספוג ליריות עדינה. ההפ-  
 נמה החלה כבר בשורה הראשונה של הבית הש-  
 ני מעמידה את הדיבור הפיוטי על מפתן הריא-  
 ליות הסימבולית. הדימוי "כנפה-כערב ביער"  
 עושה זאת במיקסם מיוחד משלו. בביצוע הדי-  
 בור האמנותי הוא מהווה חומרה יתירה, הכול-  
 לת גם את מהותה של ההשאלה. המשורר מדמה  
 דבר לדבר ובזה הוא אומר לשוות מן החיזוק  
 האימאזי או האידיאי על דיבורו: הדבר הנדמה,  
 שהוא נושא השורה או הבית או השיר, יוצא  
 לכאורה חריף יותר על ידי שהוא דומה לאימאז'  
 אחר או הופך כביכול אותו אימאז' אחר. המשו-  
 רר בספר שיר השירים אומר: "כשושנה בין  
 החוחים/, כן רעייתי בין הבנות"<sup>13</sup>. או: "כת-  
 פוח בעצי היער, כן דודי בין הבנים"<sup>14</sup>. שני  
 הדימויים באים להעיד על יופים ואישיותם של  
 הרעיה והדוד. אך דא עקא; דימויים אלה, עצמ-  
 תם יש שהיא מפירה את כוונתם. יתכן מאוד ש-  
 בדמיונו ובזכרונו של הקורא יישאר אימאג' ה-  
 שושנה בין החוחים בהריפות העולה בהרבה על  
 דמותה של הרעייה; והבהירות האימאזית של  
 תפוח בעצי היער עולה על זו של הדוד בין הב-  
 נים. לא כן בשירה הסימבוליסטית של בת-מר-  
 ים. נושא השורה, "כנפה" מחונן את הערב ביער  
 באינטנסיביות כבירה: בזכותה של הכנף מתמ-  
 לא היער משמעות קיומית עמוקה המחיה את  
 דממתו ואפלתו ומשווה עליו מגיב המעמקים.  
 עין הצפור הנוגעת ביער פותחת לו "שמי-וזהר  
 לא-נראים" והיא גופה "שבוייה בריקמה ורחו-  
 קה". צפור-הפלאים היא הריאליות העילאית, ש-  
 כל עיקרה אינה באה אלא כדי שתביא את הדי-  
 בור הפיוטי של המשוררת לידי האינטנסי-  
 ביות התכליתית ששני עולמות מסתמלים בה  
 אהדדי —

<sup>15</sup> בת-מרים: שירים, "חוט השני", ע' 23.  
<sup>16</sup> שם "מדרכה גשומה", ע' 57-64.

<sup>13</sup> שיר השירים, פרק ב, פסוקים א, ב.  
<sup>14</sup> שם.

קין כל המשך לעצמו במירקם מציאות-לא-מצי-  
אות שלו. אולם הבית השני מתנער מן הסכנה  
הזאת, ואף-על-פי שאינו מפקיע את עצמו לגמ-  
רי מאותה בחינה אסתטית קיצונית שבבית ה-  
ראשון, הוא, בכל זאת, נאחז במציאות כמעט מ-  
משית בפנותו למוטיב אהבה, לאיזה "אתה" אור-  
רירי שאליו נכספת נושאת השיר —

אי-שם נשאת, שטה ונרקעת  
כנפך בין רוח ואור.  
אל תפן — אני הולכה ושומעת,  
אני באה, הנני, אל תחזור! <sup>18</sup>

המלה "כנף", דומה, מחזירה את השיר לאקטו-  
אליות ריאלית. אולם מוטיב האהבה עדיין מר-  
טיט במוסיקאליות האסתטית שלו. המוסיקאליות  
הזאת היא המדירה את השיר מכל תואר, דימוי  
או השאלה: הדיבור הפיזי נדחף, כביכול, למ-  
בע מידי של אצילות זהרית, ללא כל חיץ הבא  
מן החוץ. הוא נקלט כארטיטיות הקדושה  
הגובלת באכסטאזה שבחוייה הרליגיוזית המיס-  
טית, שבה נמוג הטיב הפרצפטואלי של הביטוי  
הלשוני וכל החושים מסונזורי הזוהר:

זה קולך העולה ומבטיח,  
נבוכתי, לא אוכל ראות.  
בעורון ואלם אורח  
על דרכי אבנים ואילנות.

ואלך, ואלך מפגרת  
עד בואי אל גבולך לא-מכאן.  
להמוג דלה ומבהרת  
באבק עקבותיך הלבן... <sup>19</sup>

אולם כהיות התמורה המופלאה בשירי בת-מר-  
ים, שבה הופכת המציאות החיצונית האקטואלית  
למציאות "אחרת", סימבולית ומסתורית, כן גם  
התמורה המופלאה, שבה חוזר הדיבור השירי, ה-  
מגיע אל מעבר ל"שער החמשים", ונאחז ברי-  
אליות קונקרטית שבלעדיה לא ייתכן הדיבור ה-  
אמנותי כל עיקר. בשיר ב' של "מדרכה גשומה"  
יורד הזוהר המופלא כמה וכמה מעלות, אם כי  
הוא הדיבור הממשיך באותו שיר, עד כדי שוב

שבשורה השניה והרביעית החרוזה היא כבר חז-  
יונית, כבושה בהגות וברעת האינטואיטיבית.  
בשטחה נראית הצורה הזאת שכיחה מאד ופשו-  
טה מאד; והריהי מכילה בתוכה את התמורות  
הסימבוליות-האכספרסיוניסטיות של מוטיב  
האהבה, שרגע אחד הוא דומה גיתן להמחשה  
מסוימת, ורגע שני הוא עוטה סוד של איזו  
"מציאות אחרת", שבהפתעה היא מזומנה לה-  
גלות לפניך בכל עת.

השיר הראשון של הסידרה "מדרכה גשומה"  
פותח בלשון שהיתה מקובלת מאד על לבם של  
בעלי מסתורין מאז: עולמות-עולמות היו עולים  
ויורדים להם מכוח הצירופים של השמות הקדו-  
שים שבהם היו שקועים כל ימי חייהם —

ערפלי-הד, ענני כחול ובוהו,  
מתאבך החלל ונעלם.

צרופי שמות של עולמות לא-יבואו  
מבהירים את גבולם הנעלם <sup>17</sup>.

דיבורו השירי של הבית הראשון הזה דומה  
מתעלה בגופו, באיזה יופי לא-נודע, שבו מאב-  
דים כל צירופי דברים את צורתם המוחשית.  
הטונאליות הפנימית, המלווה את הדבור הזה,  
עוד מעט והיא הריאליות היחידה של "צירופי  
שמות", וגם "של עולמות לא-יבואו". הבחי-  
נה האסתטית המפעימה את הדיבור השירי מביאה  
אותו לידי גבול האפשרות, שאחריו "הבלימה".  
היא דומה רק מדובבת את שפתי החולמים על  
עצמם, ומעמידה את השיר בסכנה, הידועה לנו  
מתהליכים סימבוליים ידועים בשירה הצרפתית —  
סכנת הנארקיזם. כאן אין קול, אלא הד, ולהד  
הזה גם לו אין ריאליות משלו, לפי שההד הזה  
אינו אלא "ערפלי-הד". והעננים אינם עננים של  
ממש, אלא עננים של כחול הקשוב לגופו ונש-  
פע מגופו והוא אינו אלא התוהו. גם "צירופי ה-  
שמות", שבהם היה המקובל שקוע בחתירתו ל-  
דעת אלהים, הם של "עולמות לא-יבואו" וכל  
קיום אין להם ב"נגלה", כי נמוג כל ה"נגלה"  
ביופי של התוהו.

דומה שמכאן ואילך אי אפשר לו לשיר שית-

<sup>18</sup> שם.  
<sup>19</sup> שם, שם.

<sup>17</sup> שם, ע' 57.

וכל זה באותה צורה — במשקל ובחריזה — שעליה עמדנו למעלה, והיא הולכת ונדחסת, וי- אינה מתירה לעצמה כל פתיחה לשונית "חופ- שית" שהשירה המודרנית בימינו גורסת אותה. אמנם ישנם כמה מקומות ב"שירים" שהם "הי- גד", שאינו משועבד למשקל ולחריזה שהספר כמו נתון להם ברובו. גם בסידרה הזאת, בדיבורו של ה"אתה" הנעלם, סוטה השיר קצתו מן הסי- מטריה של הבית הדחוס. ה"אתה" חש בתפארת הקדושה של ה"את", המזריחה הכל "בכחולה ה- מגביה", והמשוררת שמה בפיו דיבור בצורה קצת שונה.

אמרתי —

היית, ועצמתי העין,

אמרתי —

ישנך בחלון של שכני.

לעד כקשת על מים

תהדדי את נשמת הדברים והדמי.

שלבתי ירך לראותך מנגד

מנשקת היד ונשאת ללוות.

איך יצא אז ממך בענן וברגש,

איך יצא או הרחוב לזרום ולחיות<sup>20</sup>.

הקטע הזה בראשיתו הוא דומה מגיע את די- בורו השירי ומשיר מעליו את הסטאקאטו הכ- בוש והגורלי. אולם אף בשינוי עצמו אין באמת מן החופש הצורני, שבו מעביר המשורר את די- בורו משורה לשורה, ובוה הוא דומה מכשיר עצ- מו למתן ביטוי חפשי לסגור הלשוני הבוקע מר- שויות הנגוזות במזרם התודעה האנושית. השיר חוזר לקדמותו הצורנית, והאינטנסיביות ב"מד- רכה גשומה" הולכת וגוברת, והיא נראית כמב- זיקה קו-אור מעולם פסיכי אחר, בדומה לעור- למם של אבלאר והילואיו —

חניני, לא אני דפקתי בפתח,

חניני, לא אני בקשתך לבוא,

המות בושש ונסוג ברטט

עת עלית ונסית בשמי לקרוא.

תני ואשאך כנזיר את אלוה,

תני וארימך כעני את הפת.

החושים לאפים המושגי ולדעת הפרצפטואלית שלהם. וכן אנו באים לידי מיוזגם של שני העו- למות הנשמעים זה לזה ומשלימים זה את זה. בבית השני של השיר נסוגה האסתטיות המוסי- קאלית המוחלטה כמה וכמה שלבים מפני הקונ- קרטיות החלה בו. עדיין הדיבור השירי נתון לת- עלומה השרוייה בדיממתה האינסופית על ה"ג- בול לאימכאן", אלא שהוא נוכר בדברים ריא- ליים כגון אלה של הרחובות, הבתים —

אך אתה, אחריה מושכת

הרחובות, הבתים ואותי,

בנו טורפת, נוסכת

זהרורים, געגועים ודמי<sup>20</sup>.

האדם בעולמו מתחיל גותן אותותיו בשירת ה- תעלומה הזאת, והיסוד ההומאניסטי שבה הוא המשמש בה כעין מלט של קיום, של גיבוש, של קומוניקאציה. האדם מתלווה, כביכול, למ- שוררת, ותובע ממנה "את המגיע לו" גם לו ב- "חיצוניות" שלו. אולם אין "מדרכה גשומה", המחייצת בין שני העולמות ומאחדתם שוב, מו- תרת על ה"אתה" הנעלם. ה"אתה" בשירים ה- אלה, מכיון שהוא מקור התעלומה הסימבולית והאסתטית, הריהו מתפרש לכמה וכמה פנים, וכולם מן האמת האמנותית בהם. יכול שהוא "נושא" האהבה המזדהרת באצילותה ואינה זקוקה לפתרון גופני וחמרי; יכול שהוא מעביר את מידת האהבה למידה ריליגיוזית טראנסצנדנ- טית; ויכול שהוא הופך כולו רטט אסתטי מוסי- קאלי שיש בו יותר מטיפה אחת של נארקיסיות. אולם המשוררת גופה משווה לו מעצמותה מן ה- "וודאות" הריאלית —

אך, בהיותי בדרכי נעצרת,

או בעמדי לבדי מול עצמי,

צפה חרישית ומזהרת

ודאות היותך לקראתי.

ואבליג ואוסיף רק ללכת,

אם לא כאן תעבר עוד היום?

וכל דמות העוברת נוסכת

געגועים, צפיה וחלום<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> שם, ע' 58.

<sup>21</sup> שם, ע' 59.

<sup>22</sup> שם, ע' 62.

נוספות על ההטעמות שבשאר הבתים, והן דווקא, מבחינת הטונאליות שבהן, מפיגות בהרבה את הדחס האימאזי הסימבולי) לאלה שבשירים רבים אחרים, אין בשיר הזה מן המגור שהאכספרס-יוניזם הסימבולי-המיסטורי שם עליו. דווקא ב-שיר הזה הולכת מהותו ההגותית וגוברת מבית לבית — הגות קוסמית דוממת שגם הקורא ניחן בה —

ויהי בו הכל : האור והדעת  
ובדידות כצור מבהיקה.

## ה

אסופת השירים של בת-מרים, "שירים", נש-תלבה בתלק ניכר שבה מנקודות-פגישה עם אנשי שים ערים, ארצות. אולם כל אלה המזדמנים ל-חוג ראייתה שוב אינם באים לידי תיאור שעל ידו אפשר "להכיר" אותם, להסתכל בהם תוך העברת השיר אל תוך פאראפראזה "ריאליסטית" או "אימפרסיוניסטית". כל המזדמן לתחום ראייתה ותפיסתה האמנותית, סופו הופך כעין צינור אימאזי מדעתה ושלא מדעתה, שעל פיו יאפשר לה המבע האכספרסיוניסטי שלה. זהו ה"ראיון" עם זולתה. על אחת כמה וכמה ב"ראיון" עם עצמה בסידרות "ראיון" 25 ו"בסוגר" 26.

נפנה לפגישה ראשונה, בשיר המוקדש למשוררת רחל שנפטרה: "ואת אינך" 27. השיר הוא קינה עמוקה על רחל-של-כנרת שאיננה: כל היקום נפגם, כביכול, עם פטירתה של המשוררת שכל ימי חייה בארץ היתה רוקמת את ניגונה העדין, ספוג התוגה הלירית, ביצירתה הפיוטית. ואלה הם דבריה של בת-מרים, דברי קינה שאיזה תוקף ביטויי עולה ובוקע בהם, ואין עומד כנגדו —

ואת אינך, את אינך, את אינך.  
ימים — סיעת צפרים נסערה,  
כאל מכסה אניה נשברה  
נתלים זה אל זה,

יומי אחרון בגנך הגבוה  
ירשרש בדשא את זכרונך הנמלט 28.

הדו-שיח הזה של "את" ו"אתה" לעולם אינו מגיע לידי התראות פנים-אל-פנים ולא לידי פרי-שה של פנים מפנים. יש שהשיר מתבהר מאד מרגע אחד של התגלות, והדיבור מתנגן אז מאליו בדעת האינטואיטיבית, המכפרת על האלם ועל הבדידות הנפערים תדיר בין ה"את" וה"אתה". בגילוי כגון זה אין מערכת הסמלים וההשאלות זקוקה לכל פירוש. האימאז' המיטאפורי הוא הריאליות האמתית והיחידה של הדיבור השירי —

לבדו יצא הליל,  
צח מכל געגועיו,  
שאהבה רשמה כסופה על מים,  
במבוכה וגמגום כוכב.

וייף מאד, כפתאם הגיע  
אל גולת יפיו עצמו.  
אי מי נשא, אי מי הביע  
מי חי ומת לשמו

לבדו, כעלה הצף למעל,  
כאשר מתקופה רחוקה,  
ויהי בו הכל : האור והדעת  
ובדידות כצור מבהיקה 24.

השיר הזה מופיע בסידרה הזאת כעין פלא: נתנדף כל הדחס הסימבולי שבשאר השירים שבה, שכן הוא כולו קשוב לעצמו, אל הפנים המוסיקאלי שבו. פתרונו מתהווה בדימתו, ב-שקט האופף אותו כולו, לפני-ולפנים. הדיבור ה-מילולי שלו דומה משמש אחיזה בלבד לקשב ה-אינטואיבי שלו אל הליל, כעין מערכת של איים בים הדממה. היסוד המיטאפורי שבו מחסל ב-שיר כל תוכן סיפורי הגיוני וכל משקל מציאותי קונקרטי, והוא אינו אלא מציאות אחת אימאננטית, שבינה לבין הליל החיצוני שוב אין כל קשר קומוניקאטיבי. ואף על פי שהמקצב והחרי-זה של השיר הזה דומים בכל (חוץ מן השורה השלישית בבית הראשון, שיש בה שתי הטעמות

25 שם: "ראיון", ע' 91-112.

26 שם: "בסוגר", ע' 295-307.

27 השיר השיר "ואת אינך", ע' 155-156.

23 שם, ע' 63.

24 שם, ע' 70.



קינה אימפרסיוניסטית ההולמת את אישיותה של רחל, תוך-כדי-דיבור הוא ניתן לביטוי אכספרס-יוניסטי האופייני לנפשה של בת-מרים —

ויש בעלות אדם יום על גדותיו  
ויהי כנהר,  
במצולחו: הר, אילן ואני.  
צפים, צפים וצפים:  
ריחות, הדים, צבעים  
וטעם דברים הנזכרים מכבר  
כירק ותכול פני המים,  
ואת שבה להיות,  
לא נתפסת כענן.  
כזכר לא נראית,  
אך קימת באלם מהותך הנעלמת  
ועולה כמד מהאדמה.<sup>30</sup>

כמה וכמה אסוציאציות המזכירות את די-בורה הפיוטי של רחל קיימות במקומות אחדים ב"שירים". אולם בספר הזה ישנן מסכות-שירים אחדות שכוונתן המפורשת היא עיצוב דמויות נודעות בספרות, באמנות, במשפחה, או ערים וארצות מסוימות, כגון "רישום"<sup>31</sup>, "דמויות באופק"<sup>32</sup>, "בין חול ושמשי"<sup>33</sup>, ועוד. בכל שיר ושיר שבהללו קיים מישור תיאורי אקטואלי, כעין גילוי-מעמקים ל"נושאם". אולם בכל אלה אין לך אף שיר אחד שלא יפקיע את עצמו משעבודו התיאורי, הנראה לעין כל, ולא יתגלגל בסמל ל"מציאות האחרת" של יוצרתו.

נפנה אל סידרת "רישום"<sup>34</sup> ונעיין בשיר "רו-בינא". והנה השיר מספר משהו על השחק-נית האהובה, והסיפור דומה מעמיק בעיצובה של הדמות בצמצום לשוני, בטונאליות אובייקטיבית. אולם הקורא יהיה מלא תמיהה על כל שורה הבאה לגלות את דמותה של רובינה, וכל גילוי אינו באותה שעה אלא כעין וילון המורד על מציאותה ומעבר לו היא כבר שרוייה במציאות אחרת ונסתרה. נביא רק את תחילת השיר:

זה בזה נחבטים,  
באלם קריאה,  
נמוגה כקצף בחלל:  
את אינך, את אינך, את אינך.<sup>28</sup>

אם אנו אומרים לעמוד על פי השיר הזה על דמותה האישית של רחל, על הווייתיה ואהבתה שתמיד היו טובלות בדמי יגונה, על הסנטימנטאליות בטונאליות שהיתה מלווה את דיבורה הרומאנטי, על דממותיה העדינות העוטפות את דיבורה השירי, כי אז צפוייה לנו אכזבה לא מעטה. השיר "ואת אינך", הסימ-טריה של אבאב נהרסת בו לשם התוקף הבי-טויי שלו, והוא אמנם אלגיה כנה ועמוקה על פטירתה של רחל הרכה והענוגה. אולם יותר משהוא צר את דמותה הצנועה של זו, הוא הולך ומתמלא כים בכוחו הסימבולי, ונחשול ה-טונאליות התקיפה שוב אינו הולם את נושא ה-קינה, כי גבר עליו דיבורה של המקוננת —

אי זה שם כנטועה וצומחת,  
מדממת ארץ ורקיעים מלכת,  
מתנשא מעל קברך וצופה  
אבן לבנה ובודדת.<sup>29</sup>

תוקף הטונאליות הדיבורית בשורות המובאות, הליכוד של דממת הארץ והשמים, גיאות האבן המתנשאת כלפי הווייה וקיום — כל אלה נטו-עים במהותה היצירית-הסימבולית של בת-מרים. ככל שנקשיב להתחבטויותיה של רחל ב-שירתה, לא נמצא בהם אותה התחבטות של סי-עת-צפרים נסערה שבשיר "ואת אינך", ולא או-תה מערבולת נבכים, שמסכת האימאזיים שבה נוטלת, כביכול, רשות לעצמה ומשתלטת על ה-"נושא" השירי. יוצרתו של השיר אמנם הקדי-שה אותו למשוררת רחל, ובו קוננה קינה עמו-קה על רחל שאיננה; אלא תוך הדחפים ה-אימאגיים של דיבורה, היא גופה נעשית "נושא" השיר. רחל של כנרת היתה אמנם תמיד קשובה לנפשה, לברית הכרותה בינה ובין גופה, לרח-שים המעלפים אותה בלוט היגון שאין לו פתרון. אולם שירה של בת-מרים, עם שהוא יוצא לקונן

<sup>28</sup> שם, ע' 155.  
<sup>29</sup> שם, שם.

<sup>30</sup> שם, ע' 156.

<sup>31</sup> שם, "רישום", ע' 79-87.

<sup>32</sup> שם. "דמויות באופק", ע' 115-132.

<sup>33</sup> שם. "בין חול ושמשי", ע' 179-190.

<sup>34</sup> שם, "חמש ערים", 159-176.

<sup>35</sup> ראה מספר 31 למעלה.

כה בעיירת מולדתה של בת-מרים. בכל אחד מהם קיים מישור תיאורי ה"מייצג" את נושא השיר במציאות מוחשית או אימפרסיוניסטית משלו, ו- במציאות הזאת חלה אותה תמורה שעליה עמדנו בעיוננו בשיר "רובינא". ייתכן שבת-מרים הת- כוונה לעמוד במפורש על התמורה הזאת בשיר הפותח את הסידרה "דמויות באופק". דמות דיוק- נם של אבא ואמא, סבא וסבתא, הדוד והחייט והסנדלר "סגורות באופק" "כבאלבום, ושוליו מזהב"; והיא מוציאה את כולם מן הסגור הזה ומחוננת אותם בתעלומתן, שהיא המציאות הא- מתית שלהן —

מביטות גאות משקט  
הערכן הנצור וגדול,  
הוגה מחשבתכן המרוחקת  
הסבר המשכה הכחול,

הנוגע בפני — כמים,  
ומדבר אתי כמו ליל.  
עצב, עצב עד מלוא העין.  
אתי על פניו, כנופל.<sup>36</sup>

כמה פעמים מנסה בת-מרים באסופת השירים שלה להעמיד את הקורא על טיבו של הסימבול- לזים בשירה. על זה כבר נרמז למעלה, אלא ש- בסידרת השירים "שבכה ברוח"<sup>40</sup>, נראה, היא אומרת להגיד במפורש את הדינאמיקה הפועלת ביצירתה. מן הסידרה הזאת גייחד שיר אחד ש- הוא דומה עולה בפשטותו על השאר, ובעצם הציג לעצמו מגמה אמנותית חריפה, שממנה יש לל- מוד על כל דרכה הפיוטית של המשוררת.

אשר בקשו לבטא  
אלם געגועים ושית,  
שסכך מרחקו המרטט  
בגמגומם נבוך ומפציע, —

ביטאו ברור ופשוט  
כסא, שלחן וספר,  
בדמי נשימתם ובבדידות  
מחשבתם צלולה ומלוטפת.

על פניך שוהה יום צפון שצלל  
ואת עצמו בתהומו מבקש.  
נוף אילן השמוט ברחמים לאביב  
לראשך מתלחש ורוחש.  
מחלל הרמות עיניך נקרעות  
בכחול רדום, הוגה וניגר  
ועל שפתך עליונה מצונף, גם נרגע —  
בהתחטאות — בכי-תינוק נעצר.<sup>36</sup>

המפסקים הטונאליים באים בשיר לאחרי כל שורה שניה ורביעית בשני הבתים המובאים כאן. הקורא המנוסה ודאי לו שיוכל לראות את השו- רה הראשונה "על פניך שוהה יום צפון שצלל" כתאור "אמתי" לדמות דיוקנה של רובינא, אם כי גם ה"הגיד" הזה נדרש לכמה פנים. אבל "יום צפון שצלל" זה שוב אינו עומד ביציבות המופ- לאה שלו: בגיבוש דמותה של חנה רובינא. אדר- בה: בשורה השניה חלה תנודה עמוקה, שכן או- תו יום צפון שצלל "את עצמו בתהומו מבקש". התיאור בשורה הראשונה יש בו משהו מן הריא- ליות החיצונית, ואילו הוא נמוג בשורה השניה בשל אותה תנודה סמלית שלה, בעלת המש- מעות הנסתרת והרגישה מאד. ההרהורים מלי- טים את דיבורה של השורה השניה ולואטים לה, שיום צפון זה הוא חידה שפתרונה אי-שם רוחש ברשויות הלא-מודע. מכאן ההפוגה הקמה בשיר בסופה של השורה השניה. הוא הדין בשאר הבתים שבשיר: עוד הטור נאחו במשהו מן הרי- אליה החיצונית, וההפגמה הפסיכית מעלפת אותו במסתריה. אכן הרבה הפנמה זו עושה בגילוי דמותה של רובינא, אלא ישותה של המשוררת לעולם אינה סרה מישותו של זו, כאילו שתיהן צמודות לאותו הנעלם —

את עוברה, והנמנע, הנמנע אפשרי.  
עקבותיך רק לזכר, רק לזכר.  
ומופר מפנף ומושך הנעלם —  
מסביבו זרועותי דם לקשר! —<sup>37</sup>

התהליך הזה אופיני גם לשאר השירים שב- "רישום", וכן גם לסידרת השירים "דמויות באו- פק"<sup>38</sup>, המוקדשה לאנשי המשפחה ולבעלי-מלא-

<sup>36</sup> השיר "רובינא" ע' 79-80.

<sup>37</sup> שם, ע' 79.

<sup>38</sup> ראה מספר 32 למעלה.

<sup>39</sup> "דמויות באופק", ע' 115.

<sup>40</sup> שירים, "שבכה ברוח" ע' 135-141.

בשאר בתי השיר ממשיכה בת-מרים ב"הגד-  
 רת" הביטוי. הביטוי הוא הקרנת הדברים — "חי-  
 דת-דברים רחוקה בתום ובדעת", והדימוי הוא  
 "כסהר על עשבי מצולה ירקה". כלומר: אין בת-  
 מרים אומרת לברר את בעית הביטוי בירור הג-  
 יוני שתמיד הוא תלוי בתפיסה הריאליסטית של  
 הדברים. הקרנת החידה על ידי הדברים היא "ב-  
 תום ובדעת", אבל התום והדעת במסתורין יסו-  
 דם: "כסהר על עשבי מצולה ירקה". אכן בכל  
 הטכסט של השיר הזה המלה היסודית, המשמ-  
 עות היסודית, שהיא גם חידת הדברים וגם הפ-  
 תרון היחיד שלה, היא הדעת. זוהי דעת —  
 פלאים טמירה של מציאות בתוך מציאות ומצי-  
 אות מעבר למציאות, שמאליה היא מפציעה בד-  
 ממה שבה מתאחדים האדם והדומם ומחדירה גם  
 את דיבורו הסמלי של המשורר. כל אדם מחונן  
 אי-פעם בחייו בדממה הזאת, בקשב הזה, בדעת  
 הזאת, ובביטוי האמתי הבוקע מאליו בדיבורו.  
 לדעת המסתורית הסימבולית מוקדשת כל שי-  
 רתה של בת-מרים.

## 1

בספר השירים של בת-מרים ישנה סידרה שלי-  
 מה שהרקע שלה הוא מחלתה ובית-החולים שבו  
 היא שוכנת. דברים כגון אלה אנו מוצאים גם  
 אצל משוררים או מספרים אחרים אצלם ואצלנו.  
 הדוגמה היותר בולטת היא יצירתו הספורית של  
 תומאס מאן, ביחוד ב"ה-הקסמים"<sup>43</sup>: המחלה,  
 מחלת הגוף, פותחת לו לחולה פתחי חדירה אל  
 הגנויים הפסיכיים שלו, מחריפה מאד את כושר ה-  
 קשב שלו למעמקיהם הפסיכיים של זולתו, ואנ-  
 שים ודברים מתגלים לו בממדים שונים בצוותא,  
 ביחוד בממדי הכיסופים אל החיים ואל המוות.  
 האנס קאסטורפ חי במציאות בעלת מישורים שו-  
 גים כאחד, והוא קולט את המיסתורין של המצי-  
 אות הזאת ובוחר בחיים. כל שכן ב"יוסף וא-  
 חיו"<sup>44</sup>, הטיטראלוגיה הכבירה, שמראשית יציר-

וזה אלי זה, כסהר  
 על עשבי מצולה ירקה,  
 הקרינו בתום ובדעת  
 חידת-דברים רחוקה —

רוסטת ככפור הבקרים  
 על צלעות אבני השדה —  
 ומוליכה באור מסתורין  
 פני מול פניהם כמראה<sup>41</sup>.

הבית הראשון עומד על הבעייה החמורה מאד:  
 איך יגיע האדם בשיחו לביטוי הנאמן, האמתי,  
 המספיק — לומר את אשר לו מוקדשים הנפתולים  
 הפסיכיים שלו. שלושה דברים יש לו לאדם בל-  
 בן, וכל אחד מהם תובע את דיבורו של האמן  
 לגופו, שיבוא וישווה עליו מן הפדות. האחד הוא  
 האלם. הרה דחפים פסיכיים הוא שאין לנכותם  
 בשמם, ומכאן המועקה הנפשית שלו: לפני-  
 ולפנים הוא מכסה על מעמקיו של אדם ואינו  
 ניחן בקומוניקאציה אמיתית עם זולתו. הדבר ה-  
 שני הוא געגועיו הסתומים של האדם. תוקפים הם  
 את האדם, מחדירים את הווייתו, ותדיר אף לא  
 ידע על מה ולמה. והשלישי, והוא החמור ביותר,  
 הוא שיחו ושיגו של האדם, היוצא אל "המרחק-  
 קים המרטטים", והוא אינו משווה עליהם מן ה-  
 מבע הנאמן והאמתי, לפי שאינו אלא מסכסך  
 אותם, "נבוך ומפציע", בגמגומים. כל אמן מת-  
 חבט בבעייה הזאת של המבע האדקוואטי-התכ-  
 ליתי, ולא כל אמן מביא בעייה זו לידי פתרון.  
 ויש שהאמן יחוש לפתע באיחוד המופלא שבינו  
 לבין "כסא, שולחן וספר", כי הגיע לדרגת "הד-  
 ממה והבדידות" שבהן הוא חש את הרחשים ה-  
 אימאננטיים של הדברים והווייתם, ואז הוא מו-  
 צא את עצמו קשוב אל "דמי נשימה ובדידות  
 מחשבה צלולה ומלטפת" — וזהו הביטוי האמ-  
 תי, התכליתי. הדברים מקבלים אז צביון של  
 סימבוליות עמוקה: של הדעת הנסתרה האינטו-  
 איטיבית. כל מי שפנה אל יצירתו של מוריס מטר-  
 לינק — ביחוד אל הדראמות שלו ואל מסתו "על  
 הדממה"<sup>42</sup> — עמד על טיבה של סימבוליות זו.

<sup>41</sup> שם, ע' 137.

<sup>42</sup> על מטרלינק ראה "דרכים וצדי דרכים" מאת ש.  
 הלקין, כרך ג', וספרי "יצר ויצירה", ע' 27.

<sup>43</sup> התרגום העברי בהוצ' ספרית פועלים.  
<sup>44</sup> כנ"ל.

ממת הדברים הקשורה לזה באחוזה המסתורית הקיימת ביניהם. אולם בבית השני, שאינו אלא המשך לראשון, "ריחוקם הרונן" גורם להם לחלונות, שבדרך פלאית יסלקו את המציאות הראשונה שלהם. החלונות הופכים אספקלריית-קסמים הניצבת "כראי וכמים", תופסת את הרום וחוזרת "אל הרום האחר שבעין", כדי לשזור את תפיסת העין בקריאתו של הרום. המשוררת השכובה בבית-החולים, ראייתה "האחרת" מזו דווגת עם שמיעתה "האחרת": באמת אינה מרוקת אל מטתה — היא ממריאה במרחקי רנתה אל הרום שאליו היא נכספת.

נעיין בשיר ד' שבסידרה הזאת<sup>47</sup>, לפי שבו מנסה בת-מרים "לנתח" את התהליך הדינאמי של תמורת הרשויות. המשוררת מכנה את גופה ה"חולה" "כל כך תינוקי", והמרחקים "שנחו בין רגל ליד" בגלל המחלה אינם ידועים לו, והריתי שו-אלת: "איך אביאך אל חלומי הקרוע"? השאלה הזאת מעמידה את המשוררת את עצמה מול עצמה, וגופה "חורג באלם ודמע, חורג והורס" מע-במציאות אחרת, שמלכתחילה לא היתה ידועה לו, ואילו עכשו הוא מתחיל "לזכור" אותה בקיומו. הגות זו של הגוף אפשרית היא רק כשהוא נעשה קשוב אל הפנים הגנוז בתוכו ומשהוא מכיר שהמציאות ב"נגלה" שלו לא באה אלא כדי ש-תעמיד אותו לפני האמת הריאלית שלה ב"בס-תר".

כיצד בא השיר לידי ההגות הנאת, לידי הדעת האינטואיטיבית שלו? כל כוחו בא לו מבחינתו האסתטית המובעת באינטנסיביות אימאז'ית רבה. הגוף, בחרגו ובהרסו מעל המשוררת החולה, אומר:

— זכרתי: אני מול גדר ואבן,  
זכרתי: אני חלון בחלון,  
רשמו את צלי חמה ושלבת,  
הגו את פני אגם וחלום.

— גנזתי על דל שפתותי את טעם  
התה הצונן בכוס הדקה,

תה כל אשר בה קיים כאחד במציאות אחת מסתמלת במציאות אחרת. גם ברומאן הזה המחלה, מחלה שבגוף או מחלה שבנפש בשאול וב-סוהר ובנהיות אחרי המוות, מגבירה מאד את רגישותו של יוסף, את דמי הקשב שלו ואת מחשבתו האינטואיטיבית והראציונאלית כאחד, ומעלת את כל הסיפור הגדול עילופים סימבוליים מסתוריים. ורבים בשירה העולמית שדרכם בכך. כולם המחלה הפיסית תלויה כעין אספקלריה מאירה בשירתם, וראייתם מחריפה ושמיעתם מעמיקה ודעתם האינטואיטיבית מתבהרת מאד במסתורין הסימבולי שלה. כולם מתקינים לעצמם כעין ראיון עם עצמם. וכן הוא גם "ראיון"<sup>48</sup> בשירי בת-מרים. וזהו שכתוב בשיר ב' של "ראיון" —

החלונות הגבוהים האלה,  
מבטם הצח וצונן,  
שהרבה יגון ותוחלת  
הפליאו ריחוקם הרונן,

ניצבו כראי וכמים  
לתפוס את הרום ולחזור  
אל הרום האחר שבעין —  
קריאתה בקריאתו לשזור.

על כן כל ענן וקשת  
ותכלת נאחזה בענף:  
אדמה הם,  
ארץ מורשת

לשוכנים פה נוכח הסף<sup>46</sup>.

הבית הראשון שבשיר הזה עדיין נאחו כמעט כולו במציאות הנראית לעין והיא דומה "מיי-צגת" את המציאות בבית-החולים. החלונות בבית-החולים הם גבוהים, מבטם צח וצונן, לחולה הם נראים רחוקים וגם רוננים, לפי שכל עיקרם הם באים כדי שאדם יסתכל בעדם אל הנעשה בחוץ, אל מעבר לבית החולים. אולם השם "רי-חוק" והתואר "רונן" מעוררים בשיר משהו מופלא, שבדרך-כלל אין האדם מבחין בו, ורק החולה השכוב במטה בבית-החולים חש בו בדי-

<sup>46</sup> בת-מרים: שירים, "ראיון", ראה מספר 25.

<sup>47</sup> שם, שיר ב, עע' 91-92.

<sup>48</sup> שם, שיר ד, ע' 93.

נות" מלפנים "זכרונות" שהם קיום-לפנים-מק-  
יום ומשמעות-לפנים-משמעות :

מרחק ודממה ותקוה וסער  
נגון הנשא ומגולל החצות.

הקורא הרגיש יחוש מייד עד כמה משולבת  
הלשון, בעלת ארבע ההטעמות, בשיחו של ה-  
גוף. כל שהאימאז' הסימבולי מעמיק ויוקד ביקוד  
התעלומה, כן יובלט "הראיון" שבין המשוררת  
החולה לגופה. הדממה והקשב, הבדידות והש-  
תיקה שבמציאות האחת הם המסמנים פסיביות,  
ב"ראיון" הם המשווים על האימאז' את האינטנ-  
סיביות שלו באשר הם מעבירים את הדברים  
מדרגתם הראציונאלית אל התעלומה —

גם השפה היא כאן כבד  
שנה אי-שם מיתר,  
כבדה, מגמגמת לנגד  
מרחקי הגוף הנסער.<sup>49</sup>

## ז

אמרנו: מוטיב האהבה צנוף ברבים משיריה  
של בת-מרים, אלא שלעולם אינו בא על ביטוי  
הריאלי המוחשי, והוא נשאר נעלם, מובע-לא-  
מובע, לא במציאות שב"נגלה" ולא במציאות ש-  
ב"נסתר". זה מהווה כעין טראומה בסידרה  
"עוגרים מהסף"<sup>50</sup>. הדיבור השירי, ביחוד בבית  
הראשון של השיר, עוצר בקרבו כעין קינה כבו-  
שה מאד על האהבה שכך עולה לה, אם כי לעו-  
לם אין קולה של הקינה יוצא מפורש. שם ה-  
סידרה, והבית הראשון בשיר הראשון, ששמו כ-  
שם הסידרה, מרמזים כבר על טונאליות הקינה  
הכבושה הזאת. הבית הזה של השיר עם קריאה  
ראשונה דומה ריאלי מאד, "ריאליסטי" כמעט —

מאחרי את נשארתי על הדרך,  
ורונן צעדי הנזכר.  
אלומה זהובה ומהורהרת,  
עגורים, עגורים על הסף.

בבית הזה מרפרף היגון על העגורים שנאספו  
מעל הסף, ועכשו הם "עגורים, עגורים על הכר".  
גם השורה "אלומה זהובה ומהורהרת" מזילה

מדומי שטיפס והרכין את היער  
ורחם אלהיו בתוגתו הרחוקה.

— זכרתי הרבה ושונות ולא פעם,  
זורתי אתם שוב לקום ולהיות,  
מרחק ודממה ותקוה וסער  
נגון הנשא ומגולל החצות.<sup>48</sup>

בשתי השורות הראשונות של הבית הראשון  
הגוף עדיין זוכר את עצמו במציאות ה"ריאליס-  
טית" שלו, אם כי גם שם הוא זוכר "חלון בחלון"  
המרמז מציאות בתוך מציאות. ואכן האימאז' הזה  
של "חלון בחלון" הוא המעביר את הגוף אל  
המציאות הפנימית, הרוחנית, בפנים הווייתה של  
החולה, והמציאות הזאת כל ביטוי אחר אין לה  
אלא בעיצום הדימויים, המפתיע במסתורין שבו,  
והוא משמש "נגלה-ונסתר" כאחד. החמה וה-  
שלהבת רשמו את צלו של הגוף, אגם וחלום הגו-  
את פניו; על ידי זה מופקע הגוף מן השטחיות  
שבמציאות הצל ומוטבע במציאות של חמה ו-  
שלהבת המסמלות את המעמקים והנבכים הגנו-  
זים בהווייתו. תהליך זה חוזר גם בבית השני  
והשלישי, אלא שהתוקף האימאז' הסימבולי שלהם  
עולה מבית לבית. שהרי בבית השני הגוף או-  
מר שהוא עדיין זוכר את טעם "התה הצונן בכוס  
הדקה", אלא שבמקום "זכרתי" הוא כבר משת-  
מש ב"גנותי", ובמלה הזאת דומה הגוף מכיר  
כבר בחליפות המתרחשות בקרבו, בדעת הנפ-  
תחת לו מתוכו. מכאן שהאימאז'ים בשתי השורות  
האחרונות בבית השני כבר מעידים על התעלומה  
שהגוף מקבלה כשלו: דימדום קיים בתוכו, שמש-  
מעות קיומית יקומית מחייה אותו. האימאז'ים ה-  
אכספרסיוניים: דמדום הגוף המטפס ומרכין את  
היער ומרחם את אלהיו בתוגתו האלהית הרחו-  
קה, הם המביאים את השיר לידי נקודת הראיון  
של עצמות עם עצמות, של אישיות אינדיבידואל-  
לית אחת עם אותה אישיות ב"מציאות האחרת"  
שלה. והבית השלישי המובא למעלה נמצא כבר  
בדרגת הדעת האינטואיטיבית הבהירה: הגוף  
כבר קשוב לגלגולי "זכרונותיו" השונים, "זכרו-

<sup>49</sup> שם, ע' 97.

<sup>50</sup> שירים, "עגורים מהסף", ע' 193-206.

<sup>48</sup> שם, שם.

והגיעה לידי בליטה ממשית בשיר שאנו מביאים  
אותו בחלקו למטה—

מאוב, מבאר, מקצב השעט,  
סוס מנער מטלפיו  
הדים וארחות כעלי גן בסער,  
הדים, אבק ומרחב.

מברק שנשבה בארובת הבית  
ושלהבת כנפו מזנקה,  
רושמת על עבי רשרוש הליל  
בעיית פנים שאוגה :

"השבעתיך בדמיון, השבעתיך בפחד,  
בנוגה עתידי הירקרק, —  
אליך, אתך על דרכך הנמתחת,  
עוד אבהיק כפתרון מרוחק"<sup>53</sup>.

נתנדף פולחן היופי מן הדיבור השי-  
רי, והדברים נעשו "פשוטים" כמעט. הפעולה נת-  
לכדה ברגשנות של אהבה, ומקצב הסטאקאטו  
פועם בבלדה הפלאית, בשלוש שורות בעלות אר-  
בע הטעמות כל אחת ובשורה רביעית שהיא רק  
בעלת שלוש הטעמות, בתוקף מיוחד, שהוא  
המעביד בית לבית בשיר, עד שהוא בא ל-  
מבע אהבה מפורשת בבית השלישי שהבאנו ל-  
מעלה.

בספר יש סידרת שירים המוקדשת לגטו—  
"שירי הגיטו"<sup>54</sup> — והיא עולה בכמותה על כמה  
וכמה משאר סידרות השירים שבספר, ובעיות  
מיוחדות לה. שהרי דווקא המציאות הריאליס-  
טית הוא הביטוי המידי ביותר לגיטו, והסימ-  
בוליות שמקורה במיטאפורה האימאזית, אינה  
יאה לו. וכבר ראינו אצל אורי צבי גרינברג, וא-  
פילו אצל ש. שלום, ששירתם עוגנת בתפיסה  
המיסטורית-הסימבוליסטית, כיוון שהיא מגיעה  
למוטיב הגיטו, כל תוקפה האמנותי הוא, קודם  
כל, במציאות המוחשית של המוטיב, ואחר הם  
משלבים אותו, כל אחד מהם על פי דרכו, במש-  
מעות הקיומית, הסימבולית-המיתית והמסתורית,

מטיפת היגון על שתי השורות הראשונות שבהן  
מדברת האהבה "דברים של ממש", והממשות ה-  
זאת נפגעת על ידי ההשאלה: "אלומה זהובה  
ומהורהרת". ההשאלה הזאת מגבירה את היסוד  
האסתטי בבתים הבאים, והאהבה הארוטית המו-  
חשית הופכת תעלומה של מציאות בשורות הב-  
אות בשיר הזה—

אכשל בענן כבאבו,  
אכשל ביומי כבחטא.  
ישאני בין כחול וכוכבת  
חום גמגומך המרטט.

כי היית, כי הקרנת מבכי,  
כי גזנת על גל מצויר,  
נושמה, מפליגה והולכת  
נשמת חוף לא-נראה ונסער.<sup>51</sup>

שני הבתים האלה "רוצים לומר", שהאהבה  
כבשה את כל אישיותו של האוהב ביופי המוש-  
פע מזו שנשארה מאחוריו על הדרך. אלא שהיופי  
הזה הופך את הענן לאבן ואת היום הוא הופך  
לחטא, והאדם, הנושא בלבו את דבריה של אהו-  
בתו, נישא עכשו בין כחול וכוכבת על ידי הדי-  
בור שנתגלגל ב"חום גמגומך". מכאן שמוטיב ה-  
אהבה אמנם משמש בהרבה את היסוד האסתטי  
הסימבולי שבשירה, אולם היסוד האסתטי הזה  
הוא המפיג ממנו את עצמותו שלו. הוא הדין  
נשיר ד'<sup>52</sup> ובכמה שירים בסידרה, עד שמוטיב  
האהבה בא לידי פדות בצורת הבלדה— גם  
היא בסידרה הזאת "עגורים מהסף".

שירת האהבה בבחינת הבלדה היא פלאית ת-  
מיד: היסוד האסתטי שבה הוא "סמיד" כל כך,  
עד כדי הפכו כעין מציאות ממשית. כל מה שיש  
בהשאלה באותו השיר, שבו דנו קודם, הופך ב-  
בלדה, מכוח הוויית הפלאית, עצמות ממשית  
שהשפעתה רבה מאד גם על צורתו החיצונית של  
השיר. לכשנעיין בשיר ז' ב"עגורים מהסף" נמ-  
צא, שכל האווירה הרפרופית שבשיר א' חזרה

<sup>53</sup> שם, ע' 198-199.

<sup>54</sup> שירים: "שירי הגטו", ע' 241-281.

<sup>51</sup> שם, ע' 193.

<sup>52</sup> שם, ע' 195-196.

כנור, כנור רדום, יד צור־שדי נוגעת,  
יד צור־שדי פורטת, הומה על מיתריו<sup>57</sup>.

אולם אין הדברים האלה מקימים את נחשולי  
"האיליה והכוח" שב"רחובות הנהר" לגרינברג:  
הדימום נוגע בהן לשם עלייתו של הסמל וההוד  
האימאזי, ואינם אלא משמשים ראייה לבית הבא  
לפניהם —

חזותן — שתיקה בהוד בינה וצער,  
חזותן — פנים קרועות גורל, מגור.  
— איכה תבני חומת ביתך ושער,  
וזה קולן יכה על חלונך כאור<sup>58</sup>.

אך יש והדברים מקבלים צביון של בלדה פל־  
אית על הגטו, ואז נעשים הדברים ריאליים מאד  
אף ביסוד ה"נסתר שלהם —

לחן. נהי. תמרורים.  
עצב מר ושית.  
שלחני מלך להרים,  
וממעל — עיט.

פלג־נהר — גפרית ואש,  
צל ענן לי גשר.  
מעל מותי מתלחש  
פרדס ירוק וקשת.

יהבי אתה, שדי,  
לא אמות לנצה.  
ברית כרותה בספרי,  
קדושתם נוצצת<sup>59</sup>.

## ח

הספר "שירים" מסתיים בסידרה "בסוגר"<sup>60</sup> —  
ואין לך סידרת שירים שתהא הולמת יותר מזו  
את דרכה הפיוטית של בת־מרים. ל"אחרי־כך־  
לות־הכל", אין בידו של המשורר האמן, ואפילו  
דרכו היא דרך הסימבוליזם האסכפרסיוניסטי, ל־  
הגיע לידי המבע הממצה את הדברים עד סופם,  
והביטוי התכליתי של הפנים התווייתי של האדם  
נשאר בסוגר, כי זה טבעה של האמנות וזה גור־  
לו של הקיום.

<sup>57</sup> שם, ע' 271.

<sup>58</sup> שם, שם.

<sup>59</sup> שם, שיר י, ע' 264.

<sup>60</sup> שירים: "בסוגר", ע' 295-307.

של תולדות עם ישראל<sup>65</sup>. ואילו כמעט כל השי־  
רים הנכללים בסידת "שירי הגיטו" תחילתם וסו־  
פם כדרכה של בת־מרים בשאר השירים. דומני  
שבתים אחדים משיר ז' ב"שירי הגטו" ידגימו  
ברור את האמור כאן —

את נצבת, ושוב מלהט  
לא אהין עיני לשאת.  
רק היא קריאה בזרועות הסער,  
זה קול קולך המשחלט.

ירבו שללם עם וארץ,  
מאורם כמשרפות  
דולקה חזות דמותך נסערת  
ועיניך הקרועות.

— — — — —

נגזר עלי הגיון ומעש,  
נגזר עלי דיוק שפה,  
אם אשכח דמיוןך בסער.  
את פסיעתך הכנופה,

לא אהזוה עוד מלכותך נסתרת  
המושכת שרביטי כוכב,  
שם אתך, על ירך בדרך  
צועד משיח בכבליו<sup>66</sup>.

השיר הזה אולי הוא היחיד שבו רואה המ־  
שוררת את "הגזר" שלה: "הגיון ומעש" ו"דיוק  
שפה". אולם עוד טרם הספיקה להתקרב בשירה  
אל הכרוניקה של הגטו שכמה וכמה סימנים לה  
בשיר, כגון "מלהט" או "קריאה בזרועות הס־  
ער": או בבית השלישי הפותח ב"ירבו שללם  
עם וארץ", והשיר כבר עוטה "אכזרות של יופי",  
"הדמיון בסער" "המלכות הנסתר" "המושכת  
שרביטי כוב" והמשיח "צועד בכבליו". לפעמים  
נושאת בת־מרים את דיבורה על הגטו אל המי־  
תוס, כשאת אותו אורי צבי גרינברג בשירתו —  
דברו: נהי־חרון.  
דברו: חרות ואהב.  
ישא עתי־גזעי כאיל את קרניו.

<sup>65</sup> על א. צ. גרינברג וש. שלום ראה ספרי בחבלי  
דורם, עם עובד, תל־אביב, 1959: "בבחינות האיל־  
יה והכוח", ע' 21-47, ו"בנפתולי שערים", 62-  
100.

<sup>66</sup> שירים: "שירי הגטו" ע' 259-258.

מנו נבנית המיטאפורה ההופכת לסמל של הה-  
ווייה הנעלמת, שהיא המהות האמיתית והביטוי  
האמיתי שלה. אלא שב"אימרות החן" האלה טבו-  
עה אירוניה על התיאור ועל השטחיות שבו, על  
יזמרה מזויפת של יופי שאינו נוגע אפילו בש-  
פת הפנים של הדברים בהווייתם האימאגנטית —  
the intrinsic, בלשונה של "הבקורת החדשה"  
בארצות הברית. המשוררת גרתעת מ"אימרות ה-  
חן" בשירה. ברגע כמימרא היא צופה בנפשה,  
ודיבורה מהלך בגאות של יצירה בהגדרה את  
דרכה בשירתה. הדימויים וההשאלות בבית שא-  
נו מביאים למטה לא זה בלבד שהם בוקעים מן  
הפנים, אלא שטיבם הסימבולי יכול שיהא מו-  
בע בדרך ראציונאלית-סיכומית. כביכול, המשו-  
ורת מסתכלת במראה המשקפת את דמות-דיוק-  
נה; אלא שהמראה הזאת עברה השני הסתום  
מסתלק לפתע פתאם, והמשוררת נמצאת אז "ב-  
מרחקה הנכסף", שבו היא "ענן ודרך". הפנים  
הפסיכי, הרוחני, ברשות-היחיד שלו, בא על נח-  
לתו לא ב"אמרות חן", אלא ביופי היקומי —

ואת, את עצמך, כיוצאת ממסגרת  
פנים אל פנים עם קולך במרחב,  
תצאי להיות ענן ודרך  
המושכה בין קוצים את מרחקה הנכסף<sup>62</sup>.

לעומת "שיחת רעים", שהיא השאלה לתפי-  
סה השטחית, החיצונית, שבשירה האמנותית, בא  
השיר השני של "בסוגר", והוא מנסה "להגדיר"  
את הביטוי הנאמן והתמציתי שבדרך כלל אינו  
ניתן לשירים המופנים אל החוץ. אולי נתכוונה  
בו בת-מרים, עם הגיעה לעמודים האחרונים של  
"שירים", להעמיד את הקורא על "דברים כהו-  
ייתם" ביצירתה האמנותית, והיא מנסה להגשים  
את השיר על ידי תארים, דימויים והשאלות  
הנמצאים "על חודה של סכין" בין "הנגלה" ה-  
שכלי ובין "הנסתר" האיראציונאלי והאינטואי-  
טיבי. שיר זה טיב מיוחד לו בכל שירת יוכבד  
בת-מרים, הנועד לא לנפשה אלא למישהו מחו-  
צה לה, שבכוח הוא בעל יכולת של "פירוש"  
לדינאמיקה הפועלת בדיבורה האמנותי. בשיר ה-

עם פתיחתה משמשת הסידרה הזאת כעין תורת  
השירה, הזורעת מאורה על כל הדרך הארוכה  
ביצירתה של בת-מרים. וראוי הדבר שיצוין:  
בראש וראשונה פונה המשוררת לא אל הדיבור  
הפיוטי וטיבו האמנותי, אלא אל הרווח ב-  
משפט — אותו רווח שבין "שיחת רעים  
ושיחת מבפנים". בזה, כמובן, נאמנה היא  
לתורת השירה המודרניסטית, השונה, שעיקר  
ראשון ביצירה הפיוטית, כבכל יצירה אמנותית,  
הוא שירת הפנים הגנוז, ולעולם אין בכוחה  
של הלשון המקובלת בשירת המאה העשרים ל-  
צור לה את ביטוייה הנאות. "שיחת רעים" היא,  
בכן, היא מה שהשירה המודרניסטית, ויחד אתה  
גם "הבקורת החדשה" באמריקה, היו רואים אותה  
כ extrinsic (חוץ למהות). בת-מרים מתארת את  
"הרווח" שבמשפט, כעניין שלא אותו ולא עליו  
יכולה המלה הנכתבת לומר כלום "בזכרונה ה-  
תמים". "הזכרון התמים" הוא, כידוע, התפיסה  
הפרצפטואלית של המשורר, שתמיד היא נמצאת  
בממדים השטחיים של הדעת האמנותית. ואילו  
"הרווח במשפט", ההפוגה המוסיקאלית הפותחת  
את הדעת האינטואיטיבית בשירה, "הוא העיקר":  
"הוא עצם העלילה הנפתחת כרוח בילל". הדי-  
מוי הזה גופו מעיד על הקשיים הקמים על המשו-  
רר, או על המבקר, בשעה שהוא יוצא להבהיר  
דברים שהם בגדר ה"נסתר" על ידי אמצעים ה-  
נעוצים בבחינות הראציונאליות שבזכותן הוא  
חי וקיים בעולמו. המאמץ בדימוי הזה של "העי-  
קר" דומה רוצה לעקור את הלשון מגדרה ההג-  
יוני והסיבתי ולעשות אותה רוח שלפתע היא נפ-  
תחת בילל, אינסטינקטיבית, הבוקעת מן הנב-  
כים שאין לכנותם בשם. לעומת "עיקר" זה —

וגם השיר היוצא מנגד  
ההולך להיות פשוט וענו,  
בנפשו מתחבב הוא, כאבני-הנגף  
אמרות החן הנופלות לרגליו<sup>61</sup>.

"אימרות החן" האלה חשיבות מיוחדת להן ב-  
שיר הזה, שהרי היופי האימאזי הוא החומר שמ-

<sup>62</sup> שם, ע' 296.

<sup>61</sup> שם, ע' 295.



תה בשם "פארטיקולאריזציה". בניגוד למופשט המושגי שבתיאור או ההגות, "הפרטים" הם העצמות של הדברים בהווייתם המיידית. "הפרטים" —

הם מיצוי הלב, שתיקה, המרחפת וקוראת לדברים בשמם הצונן.

כי תושיטי ירך — תמשיה כאבן.  
אם בטאנה תרצי — תימוג כענן.  
אם תשכחיה פתאם תהרוס כשלהבת,  
ואת שתהיי לאש ועשן<sup>64</sup>.

אולם הדיבור, הדיבור גופו, ואף הפיוטי בכלל, מטבעו שהוא מושגי, מוכלל. מכאן המתיחות ההולכת וגוברת מסירה לסידרה ב"שירים". ה"מתיחת הזאת נואשה היא, וכל פדות או מוצא אין לה באסתטיות המסתרין של המיתוס הסימי-בולי —

כאן תצאי פתאם שומעת,  
ובדידות-עצמך קוראת ממול.  
הקול, כהד נקרע מצעד,  
הקול, כפדות אל תחום הגבול<sup>65</sup>.

"תחום הגבול" הזה הוא "שער החמשים" שמעבר לו "המציאות האחרת" או "הבלימה". מכאן ואילך מנסה המשוררת לבטא את המיתוס המס-תורי בתיאור הבא עד קצה האפשרות של "הפרטים", של המיידיות העצמית שלהם, עד קצה הרשות הניתנת לאמנות הדיבור הפיוטי. הסידי-רה "בסוגר" מסתיימת בשיר המניף את כל אסופת השירים עד קצת יכולת הבטוי שלה. הטונא-ליות של השיר האחרון ב"בסוגר", והוא גם השיר האחרון שבספר<sup>66</sup>, היא הקשב האחרון: הדעת ה"תכליתית הושגה וההגות האחרונה נשתלמה במלואה. אף הצורה החיצונית של השיר מעידה על התישג: כל בית בשיר הוא בן ארבע שורות, השורה הראשונה בבית בעלת ארבע הטעמות, והשורה השנייה בעלת שלוש הטעמות, והמקצב קולח באיזון ביטחה מופלאה שאין כל מכשול

זה היא גם מבהרת את מובנו של המונח "ב-סוגר". אלא שתוך כדי דיבורה, הבוקע ועולה מתוך התלהבות גלוייה, שרק נדירות מאד היא מצוייה בשירתה, עולה בסופו של השיר כעין מפנה אל הווייתה של יוצרתו. הדיבור בהול או למורגג את עצמו בסוגר, בשתיקה, בבדידות, בדממה, שהם הצנורות המוליכים אל הדעת האינטואיטיבית. נביא שנים-שלשה בתים, ולאחר מכן את הבתים בתמורתם המופלאה, מן השיר —

נותקתי מהחוט. אך זו דרכו של שיר  
הניגש מקרוב כעומד על סף,  
הנמנע, הנסתר, ואינו ניתן להביע  
והוא עמוק ואפל, מחריש מכונף.

ומלה היוצאת, מלה הנאמרת  
לה חוק, הגיון ורצון של עצמה.  
היא מדויקת והיא גם אחרת  
כענפי האילן ושרשי באדמה.

ולה מהצד ואולי ממעל,  
על שחור עלטה כחול וארגמן,  
גחלת חלום לוחשת מדעת  
אורה הנשקף כחודו של ענן.

ופתע מול עצמה, מבהיקה כחרב,  
בעירומה השלוף הנקי והחד,  
היא פונה ובוחנת, אכזרית וצוררת.  
דיין ושופט יחיד ואחד.

ובהולה היא קוראת —  
הקול כנחושתיים,  
בהולה היא שותקה. —  
השתיקה כסוגר

וכאן על הסף. בין קולות השניים  
צונחת אני כשבוי בסוגר<sup>67</sup>.

ב"בסוגר" מגיעים כל בחינות שירת בת-מרים לידי דחף שכל מוצא אין לו במיתוס. מכיוון שהידידות שירים זו היא כעין סיכום ל"תורת השיר" רה" שבספר שיריה, הרי מידרך הוא לה אל בחינה עיקרית אחת בשירה המודרנית, והיא בחינת תהליכים, אשר בכיקורת מכנים או-

<sup>64</sup> שם, שיר ד', ע' 300.

<sup>65</sup> שם.

<sup>66</sup> שם, שיר ח', ע' 307.

<sup>67</sup> שם, שיר ב, עע' 297-298.

הזמן. זכרנו בתמורות מגבש,  
יאוש בינתן הקודת.

עד לעפר תשח.  
מערירות ודממה  
כמעין מהררי הקרח  
אלהים ישתפך לשוף את האדמה  
אי צלך חצה את הדרך.

הבית האחרון סוטה במקצבו וחריזתו משאר  
בתי השיר. שורה ראשונה שבו היא הקצרה ביותר-  
תר: בעלת שתי הטעמות בלבד, שכן אחרי הסוף  
שוב אין לומה כלום על האדם. ושאר השורות,  
דומה באות מאליהן ואף פיסוק אחד אין בהן:  
הן העצמות האחרונה של הדברים, הנפש גופה  
של הדברים. יתכן שארבע השורות האחרונות של  
השיר הן אשר להן הוקדש כל מאמצה הפיוטי של  
בת-מרים. הן גם הגילוי האחרון, ה"נסתר" האח-  
רון, שכולו הפך "נגלה".

לפניה. אולם בפנימו משולהב השיר, ואין דומה  
לו בכל אסופת השירים של בת-מרים. כל הט-  
עמה דחוסה ברשותה, ומוסיפה מן המתיחות ש-  
לה על השורה הגדחפת מתוכה אל השורה הבאה  
אחריה בדחף גובר, ואין לו לשיר הזה אלא להת-  
נבא על ערירות ודממה — —

להב, להב דחוס, ריח מים וחול  
ריח גוף האדם ליבשת.  
רקיעים, רקיעים עשנים במשעול  
לאים מלמנוע לגשת.

קום וחצה! גם אם תעמוד,  
השגור המכר לבטח  
יעטן זרות של מפלא וסוד  
כתכלית המבקש בשטח.

ואתה תהיה חג ומקדש,  
מסלה ועני — האורח