

## לגעת בפלא פנים ביצירתה של רבקה מרים

### סיון הר-שפי

רבקה מרים החלה לכתוב ולצייר בגיל צעיר מאוד: ספר שיריה הראשון – *פְתַנְתִּי הַצְּהָבָה* – פורסם בהיותה בת ארבע-עשרה. בגיל שבע-עשרה כבר התקיימה תערוכה ראשונה של ציוריה במוזאון תל-אביב. מאז הספיקה לפרסם חמישה-עשר ספרים,<sup>1</sup> בתוכם שני ספרי ילדים, שני ספרי פרוזה לירית, ואחד-עשר ספרי שירה. ספרה האחרון יצא לאור לפני שבועות אחדים – *בעל הנס ועוד עוברי אורח*.

על אף כתיבתה הפורייה, הענפה ורבת השנים, ועל אף העומק הרעיוני-רוחני המאפיין את כתיבתה, יחד עם חדשנות, נועזות ושפה עשירה – לא זכתה רבקה מרים עדיין למבט בוחן ומעמיק במכלול יצירתה; מבט אשר יקרא בשירה מתוך ההקשר הרחב של כלל קובצי השירה והסיפורת שפרסמה, וינסה לעמוד מתוך כך על העולם הספרותי הנבנה בהם. ייתכן שדווקא היקף היצירה הרחב הוא המקשה על החוקרים, שכן מלבד העיון ביצירה הכתובה, יש מקום להתבוננות משווה גם עם היצירה האמנותית, בפרט לאור העובדה שאיוריה מלווים חלק ניכר מספריה. ואולי חידתיות שירתה היא הגורמת לכך ש'הנה הדלת נפתחת. / החוקר אינו נכנס' (אמר החוקר, עמ' 20). ואולם, לאחר צאת הספר *אמר החוקר*,<sup>2</sup> שבמרכזו עומדת דמות החוקר חשופה בכל חולשותיה ומומיה, צריך לאזור אומץ של ממש

1 ראו רשימת ספריה בסוף המאמר.

2 על ספר זה ראו: י' ליבס, 'ואביו ממעל לבסוף את ידו אליו שלח', הארץ, תרבות וספרות, (ו) בניסן תשס"ה, 15 באפריל 2005), עמ' 2; ח' בר-יוסף, 'לא כל אחד יכול להבחין בדהרת הסלע', הארץ, מוסף ספרים, (י"ג בכסלו תשס"ו, 14 בדצמבר 2005).

על מנת לחקור שירה זו מבלי ליפול לכל אותם פחים שהיא מסמנת כאורבים לפתחו של המחקר בכלל, ואולי לפתחו של המחקר הספרותי בפרט. כיצד ניתן לגעת בפלא מבלי לקצץ בו, ומבלי להחמיצו או להמיתו?

במאמר זה אינני מתיימרת לענות על האתגר של חקר מכלול יצירתה של רבקה מרים, אלא לעמוד על קווים מרכזיים ספורים הנשזרים לאורך יצירתה; מעין 'חרפי-הצצה' אל סוד יצירה זו, וברי לי כי גם לאחר ההצצה עדיין יהיה רב המכוסה על הנגלה. ואם אגע בפלא מבלי לחטוא לו, די.

#### א. איש יהודי

בשירתה של רבקה מרים הייתה עדנה לגוף היהודי, אשר בזה והושפל היסטורית ותרבותית במשך דורות. בשיריה הארוטיים ביותר פונה האני השרה אל דמות איש יהודי, המאופיין בכל אותם סממנים אשר שימשו את הספרות והאמנות האנטישמיות – ולא אותן בלבד – בבואן לתאר את היהודי; אלא שבשירים שלפנינו הופכים סממנים אלה, באופן מפתיע ויוצא-דופן, לסוד קסמו ולמוקד משיכתו של הגבר המתואר.

לדוגמה, השק על שכמו של היהודי הנודד אינו מותיר בו גיבנת או צלקת, אלא להפך; מזכה אותו בלוויית חן בצורת גומת-חן בכתפו: 'הרבה אהבתי את האיש ההוא / שמדי ראיתיו היה פי נוטשני ואצל כתפו הולך. / [...] ועל כתפי שנינו גומות רכות / לשפן בהן שק כשנמשיך ללכת' (הקולות לקראתם, עמ' 25). שיער ראשו המגודל של היהודי, אשר נגזז אצל האנטישמים ונגזז על ידי הזרם המרכזי בציונות, מקבל בשירתה הילה ארוטית, בבטאו יסוד קמאי-חייתי מושך, או לחילופין בהיותו 'נזר האדם' והודו: 'כאן, בפריעת שערנו, הנמשח כבליטוף בהדר של שיבה' (אמר החוקר, עמ' 88); אדמוני השיער אינו מבטא זימה אלא להטרוח והשראה: 'דוד שנער אדמוני היה / [...] באון היה מכה בי / ומזמר / עד שכל תו מצא מקומו באיברי' (הקולות לקראתם, עמ' 38); המסוגף אינו מבטא עליבות אלא עוצמה של ערגה: 'ושנינו כה כמהנו / עד שאנו דקים כניר וכשערות הריסים' (הקולות לקראתם, עמ' 53), ושל רוח-האדם: 'כמוך אני חזקה בלשוני / ובגופי חלושה' (אמר החוקר, עמ' 80); ואפילו המעונה והקורבן הופכים אצל רבקה מרים למושאי-כיסופים ארוטי: 'כך אצל המזבח רצה יצחק להשאר / כשידי אביו מסוקסות עושות בו' (הקולות לקראתם, עמ' 32); תינוי האהבים שקול למסרוקת



רבקה מרים, ציור קיר, פחם, 1980



הייסורים של הנהרגים על קידוש השם: 'רחל רחשה בבשרו של עקיבא [...] / עוד לפני שפילחוהו מסרקות של ברזל' (הקולות לקראתם, עמ' 42).

לא רק הגבר ביהדותו מהווה מוקד למשיכה, אלא גם קרנה של האישה היהודייה עולה, אם כנערה בתולה: 'קראו שמי עלעול. או בתולין. או שרב. / או רבקה ומרים. או כינור ועוגב' (מקום נמר, עמ' 56); אם כבת-מלך ש'כל כבודה פנימה': 'צניעות יש בי, אך אין בי בושה' (אמר החוקר, עמ' 80); ואם כאישה ולדנית, עבת-בשר, המעידה על עצמה 'מתני המתרחבים תמיד, מתני שהם ארץ רבה' (הקולות לקראתם, עמ' 9), וכן – 'כאן, בבטן הזאת שלנו, הטובה, הגדולה, הרחבה.' (אמר החוקר, עמ' 88).

ניתן להגדיר תופעה זאת כמפתיעה על רקע בחינת כלל הספרות העברית מראשיתה – למן שאול טשרניחובסקי, שבשירו 'לנוכח פסל אפולו' הנגיד בין גוף נעורים מסותת ומושלם, גופו כליל-היופי של האל היווני, לבין גופו של היהודי על תחלואיו, חולשותיו, ייסוריו וכיעורו; ועד לדורות האחרונים שגם בהם לא רווח בשיח הציבורי, בספרות או באמנות מראה חיצוני 'גלותי' (כגון: איש בעל זקן, נווד כחוש ופרוע, וכן הלאה). בעידן שבו גם ברית-המילה היהודית כבר איננה בגדר המובן-מאליו, מצליחה רבקה מרים להפתיע בשורות כגון: 'איש נימול יפה-תואר אוחז בכתפי, [...] / – שנינו שרידים – אני לו אומרת – [...] / – איש יפה תואר – אני לו אומרת – [...] / האיש אוחז במתני. / אנו יודעים שמהם הַמְשַׁכְּנוֹ' (הקולות לקראתם, עמ' 9).

מה מאפשר הפיכת מטענם של כל האפיונים הללו מדימויים שליליים לדימויים חיוביים ואף ארוטיים? נראה כי זהו בעיקר המבט החודר אל מעבר למעטה החיצוני, מבט שמצליח להפקיע את הסממנים הללו מבלעדיות ה'בשר-ודם' שלהם, ולהעמידם כמבטאים את מהותו הרוחנית הגבוהה של האדם, את היותו יצור נברא 'בצלם' אשר חותם האל טבוע בגופו. 'המסוגף' מושך משום שהוא מבטא בדקותו את האין; 'הנימול' מושך משום שהאין, ה'טרם', כרת ברית בבשרו, ואיברו הוא שריד לקיום האלוהי שטרם הבריאה. אות-הברית הנגלה בבשרו של היהודי הוא היחיד שיכול לעורר באני-השרה, המזהה עצמה כיהודייה, את הברית הסמויה החתומה גם בה: 'קיבלתי אות [...] / רק לעתים, בין פְּרָתִי לְתַכְלַת, כשיבוא אלי היהודי / יפשיל, מחוצף, שולי בְּגָדִי / בטני התופחת בעזותו יִקַּח / ודָּפְקוּ העיקש מולה יִגְלֶה / – יקיש האות בי כעובר חולה / ובמעֵי הסומים עינֵים פְּלוֹת

יִפְקַח' (אמר החוקר, עמ' 47). מפגש הגוף היהודי הגברי עם הגוף היהודי הנשי הוא בעבורה מפגש של האינסופי הנפקח בתוך הסופי. 'פתאום בפשטות גופנו נגלה הסנה הבוער. [...] / אז ידענו: [...] / ונהייה. נהייה. אשר נהייה. [...] / וסמוך ונראָה הוא הנצח. וּמְצוּי. ושובב. / וקל' (אמר החוקר, עמ' 88).

הסופי יוצא מגדרו בשירתה של רבקה מרים אל עבר הנצח, ואף מבחינות רבות נוספות חורג האדם מגבולו בשירתה. 'ג העיקרים המכוונים אל הא־לוהים, הופכים בשירה זו במידה רבה גם לחוקיות השלטת באדם, המגלם שילוב של בשר עם רוח: אם הא־ל 'אין לו דמות הגוף ואינו גוף' – בל נתפלא שגם 'האיש [...] / נעלם יום אחד ואיננו. [...] / האיש שראה והנה הוא אות פורחת / לְחַבֵּל שלמתניו עצמו קִבֵּץ' (הקולות לקראתם, עמ' 8); אם 'אין סוף לאחדותו' של הא־ל – הרי אפשרי שגם מי שנברא בדמותו – 'הותם' [...] / הוא כל האנשים' (הקולות לקראתם, עמ' 10); אם הא־ל הוא לפני הכול ואחרי הכול, ועם זאת 'אין ראשית לראשיתו' – ברור מדוע 'כל שמצוי בנו הוא רק התחלות או סופים' ועם זאת 'אמצע אנחנו, אין בנו תחילה ואין בנו סוף' (הקולות לקראתם, עמ' 9). המהות והאחדות הא־לוהית נחשפת באדם בעיקר דרך חיבור שני הגופים במעשה האהבה; זוהי גם אחדות במרחב: 'דרכנו הופך הא־לוה אחד. / הוא, שבכל מקום / הוא, המפוזר ומפורד, / הנה לקראתנו נרעש ונפחד – / הנה כאן / אצלנו / היה לאחד' (משירי אִמּוֹת האבן, עמ' 50), וגם אחדות בזמן: 'נהיה שנינו אשר נהיה ובאשר נהיה לא ייאמן שהיינו / וכמו מעולם לא היינו / כאן ועכשיו / דא והא, איש ואשה' (אמר החוקר, עמ' 80). זוהי הסיבה לכך שדווקא היהודי הוא הארוטי. הוא, 'המפוזר ומפורד בין כל העמים', מיטיב לבטא בגופו את הא־לוהי, ואולי יש כאן אף ממד מיסטי של תיקון הא־לוהות כביכול בגוף האדם באמצעות הזיווג. לכן הופך היהודי למושא תשוקתה של האני השרה: 'איש יהודי, אמרתי, קח אותי לאשה' (אמר החוקר, עמ' 80).

ואולם, גם אם רבקה מרים שבה בשירה אל דמות היהודי 'המסורתי', היא אינה עושה זאת בדרך מסורתית, אלא משתמשת באופן מקורי ונועז במקורות היהודיים לצורך עיצוב שיריה הארוטיים, שבהם מכוננת דמותו של היהודי כדמות ארוטית. להלן נבחן כמה שימושים כאלה בשירתה:



רבקה מרים, ציור קיר, פחם, 1980





### שימוש בשדה סמנטי דתי-מיסטי לתיאורים ארוטיים:

תיאור מעשה האהבה בשירתה של רבקה מרים הוא נועז ואף 'פורץ גבולות' במונחים דתיים. בשיר שנקרא 'לשם ייחוד' היא משבצת רמזים וסמלים הטעונים כולם במשמעויות דתיות עמוקות: 'הרדך שלפנים הרדך' / על קו המאבק בין שני הגופים / כשהגבול בין החוץ לתוך כצוא נשוב מתאקה ונפרד / ונסוג ופורץ // הרדך שלפנים הרדך, שהוא תמיד בחינת נס' (אמר החוקר, עמ' 34). בשורות ספורות מותכים רמזים רבים לכדי תיאור שירי קצר: קודש הקודשים (לפני ולפנים), מאבק יעקב עם המלאך במעבר יבוק ('על קו המאבק בין שני הגופים'), תנועת חיות הקודש בחזון יחזקאל ('רצוא ושוב'); והנס האלוהי ('שהוא תמיד בבחינת נס').

### 2. היפוך ביחס למקור:

על בסיס תיאור בריאת האישה מצלע אדם בעת תרדמתו (תהליך של פירוד) – מציירת רבקה מרים תמונה המציגה מהלך הפוך – משניות לאחדות: 'נרדמתי עמו / כשמעומק שנתנו לפתע שמענו: קָרָא שְׁמֵנו אָדָם' (אמר החוקר, עמ' 72).

### 3. קבלה מדומה או חלקית של לשון המקורות והצו הדתי:

לכאורה, מקבלת על עצמה האני השרה את הפסיביות הנשית שבליקוחין, כאשר היא מבקשת 'קח אותי לאשה' (אמר החוקר, עמ' 80); אך למעשה היא אקטיבית ויוזמת, ודוברת לאורך השיר כולו: 'בוא, איש יהודי, אמרתי' (שם). כמקבלת על עצמה הלכות בת-ישראל כשרה וחסודה היא מתוודה 'צניעות יש בי', ומייד מסייגת 'אך אין בי בושה' (שם). התחכמות 'תלמודית' זו מאפשרת את ההמשך הנועז: 'ניצמד זה לזו בְּשָׁדָה, בְּמַטְבַּח, בְּרַחוּב, בְּמַדְבַּר, בְּחֹרֶשׁ'. בלשון בוטה-כביכול זו, לא רחוקה המשוררת מלשון חז"ל הדורשת בזכות 'נשים צדקניות' שהיו במצרים, שהיעדר-הבושה שלהן, תעוזתן ותושייתן הצילו את הדור:

דרש רב עוירא: בשכר נשים צדקניות שהיו באותו הדור – נגאלו ישראל ממצרים, בשעה שהולכות לשאוב מים, הקב"ה מזמן להם דגים קטנים בכדיהן ושואבות מחצה מים ומחצה דגים, ובאות ושופתות שתי קדירות אחת של חמין ואחת של דגים, ומוליכות אצל בעליהן לשדה, ומרחיצות אותן וסכות אותן ומאכילות אותן ומשקות אותן ונזקקות להן בין

שפתים, שנאמר: (תהלים סח) אם תשכבון בין שפתים וגו', בשכר תשכבון בין שפתים זכו ישראל לביזת מצרים.<sup>3</sup>

#### 4. שבירת טאבו:

השיבה אל הטרם, אל רחם האם או אל חלצי האב, מלווה בהצצה אל רגעי-ההתהוות של האני השרה, כמין הצצת ילד אל חדר השינה של הוריו דרך חור המנעול. לעתים מתוארת שיבה זו כגילוי עריות ממש: 'אֶשְׁכְּבִי המזדווגים בהוריהם/ במחתרת / בפתח-עיניים / [...] והם בהוריהם מזדווגים לאחור / [...] כְּחָם עִם נָח, כְּבָנוֹת עִם לוֹט' (מקום, נמר, עמ' 72). המשוררת נעזרת בסיפורי המקרא, תוך שהיא מנפקת להם שדה סמנטי דתי חיובי ('אֶשְׁכְּבִי') הנותן גושפנקא למעשה. אף כי במקורם, סיפורי המקרא אליהם היא מפנה אינם מוצגים בחיוב – תמר המחופשת לזונה, המזדווגים שלא כדרכם ('לאחור'), גנב במחתרת, חם המתגנב אל אוהל אביו השתוי, בנות לוט המשקות את אביהן וגונבות את זרעו – המשוררת מעמידה אותם ככאלה! בדרך זו היא מבליטה עניין מעורר סקרנות במקרא: גילויי-העריות המרכזיים בספר בראשית הפוכים לאלו שאנו קוראים היום בעיתונות; לא הורה הוא הכופה עצמו על ילדו אלא להפך: הילד מנצל את חולשת ההורה כדי לבוא אליו. פרשנותה של המשוררת מצדיקה מעשים אלה: כביכול כל שאיפתם של אותם ילדים היא לשוב אל ראשיתם, 'עַד תִּמְצָא מְנוּחָה' (שם) – האם לא כך אמרו חז"ל, 'נוח לו לאדם שלא נברא משנברא'!?

באותו הקשר של שאיפת האדם לשוב אל קדמותו, ניתן למצוא בשירתה של רבקה מרים נימות אוטו-ארוטיות. כך היא כותבת על התחברות אל צילה: 'על-כן רק אֶפִּיל, לא אֶרְכֵן להרים, / על-כן. / על-כן רק ארצה אליו אֶשְׁחַת / ואֶמַר אֲמֵן' (מקום, נמר, עמ' 31). גם כאן באה המילה 'אֲמֵן' כדי לתת חותם ואישור למעשה של 'הזרעת עצמה מחדש' (מקום, נמר, עמ' 72). מעשה זה מתואר במילות המקרא המתייחסות לאיסור השחתת זרע לארץ.

גם נימות הומו-ארוטיות נמצא בשירתה: 'שני מלכים היו/ ומזליפים סודות אחד אל אוזן רעהו / צִקְקוּ' (הקולות לקראתם, עמ' 16). התמונה הארוטית של שני מלכים גולים – שלמה והאריה – נבנית על בסיס האיסור על משכב אדם ובהמה: 'שְׁלֹמֹה שָׁגַלָה לְתוֹךְ הַחֲכָמָה / והאריה שגלה אל תוך הזהב / יִשְׁבוּ בְּאֶפְלָל / יחפים'

3 בבלי, סוטה יא, ע"ב.

(שם); "הו, תוכי, הו נמר, הו צרצר"/, לוחשת היתה אליו/ מתבוללת בשפת החיות/ [...] שלמה המלך שכוב על גבו/ פועה כטלה/ נוער כחמור/ והשולמית פושטת בגדיה' (הקולות לקראתם, עמ' 15).

איסור התורה על גילוי עריות – חיבור בין קרובים – מקביל לאיסור הכלאיים – חיבור מינים שונים, רחוקים. גם איסור זה נפרץ בשירת רבקה מרים: 'עצים, ענפיהם מתפרצים, נשרכים זה בזה / גזע מול גזע, חזה מול חזה, אינם מתביישים/ כשמין מזדווג שלא במינו, להוליד פה מולנו זנים חדשים / זנים דרכיהם לא נוֹדְעו/ ועוד מעט יעקרו מִתְּנָם ויִסְעו' (אמר החוקר, עמ' 23). החזרה על המילה 'זנים' מאירה את כפל משמעותה – סוגים שונים ולשון זנות – ומעידה על מודעות המשוררת לקונוטציה השלילית הראשונית של התמונה המתוארת, ולכך שהיא הופכת אותה במכוון על פיה.

מה עומד מאחורי שבירות הטאבו הללו? לדידה של הכותבת, כל האיסורים שצוינו נובעים מכך שהעולם הנברא הוא עולם של שניות. בעולם של שניות המינים נותרים מפורדים ומבודדים, ועל כן אסור שאדם יזדווג בהוריו, בבן-מינו או בעצמו; וכן שלמה והאריה אינם יכולים באמת להיפגש אף על פי ששניהם מלכים גולים. ואולם, עולם אוטופי של אחדות שאליו שואפת המשוררת, אינו זקוק להבחנות, ואיסורים אלה והם חסרי משמעות ותוקף בתוכו. מתוך שאיפתה העזה לאחדות, יוצאת המשוררת כנגד אותם חוקים המבטאים את הפרתה. זירת המאבק היא באָרוס, שכן הארוס הוא אכן כוח האיחוד העוצמתי ביותר: 'הדבק הרב הפזור בעולם, / הנמצא כעת במלוא אונו' (משירי אַמוֹת האבן, עמ' 36), המסוגל לאחות 'אשה סדוקה' (שם) ואת כל יתר שברי-הכלי שנתפזרו זה מעל זה בעולם.

## ב. דיאלוגיות

בהכללה ניתן לומר כי רוב שיריה של רבקה מרים עוסקים בדיאלוג, במפגש בין שתי מהויות שונות שלעתים הן מנוגדות או מנוגדות-לכאורה. בשירים רבים ניתן מקום לסירוגין לנקודת המבט של שתי הדמויות: 'הדג שבלע את יונה' מול 'יונה שבלעו הדג' (הקולות לקראתם, עמ' 17), האש והסנה (הקולות לקראתם, עמ' 33), שלמה והשולמית (הקולות לקראתם, עמ' 15) ועוד. גם שברי-שיחה או שיחה של ממש בין שני הצדדים שכיחים בתוך שירים אלה.

המפגש בין השניים נושא לרוב אופי ארוטי. 'האָר' הוא באיזה אופן יסוד מנוגד ומשלים ל'אני', ומכאן מקור משיכתו. התשוקה אליו איננה רק תשוקה אל התופעה החד-פעמית שהוא מייצג, אלא זוהי תשוקה אל אחדות עמוקה המושגת דרך המגע עמו. למעשה, זוהי התשוקה להיכללות באינסופי, בא-לוהי: 'אמרתיו לו אבא, השיבני אל דמך / כמו לא יצאתי / השיבני ואשובה –' (משירי אַמות האבן, עמ' 17). אך אפילו כששתי המהויות הנפגשות הן הא-לוהי (שהוא לכאורה המוחלט) ומי-מברואיו (שהוא לכאורה היחסי) – תשוקת ההתאחדות (היוניומיסטית) איננה נחלת הברואים בלבד: 'א-להי האגסים בלע את אגסיו / ובהבלעם ראו שהם בצלמו כדמותו / [...] ובהבלעם חש באגסיותו המתגלמת' (משירי אַמות האבן, עמ' 30). כשם שהברואים מבקשים להיכלל באיך-גופו של הא-לוהים, זקוק הוא עצמו בהיכללות זו לגופניותם, 'שאותו תוחמת / ועושה לו גבולין' (שם).

בעולם השירי שמעמידה רבקה מרים, אי אפשר לגעת בדברים מבלי להיות חלק מהם. הכול משפיעים ומושפעים, לעתים באופן פלאי ממש. אפילו רקמת סוסים בשולי מפת השולחן כמו חודרת לגופו של הנרנך עליה ומדביקה אותו במהותה: 'לימים, הפעימה [...] תגבר. לירכך תַּדְדוּר. / אתה בפרסותיך תרקע / [...] זוהי הדהרה' (מקום, נמר, עמ' 33). בעולמה זה אין שניות של סמכות ונתינות, של סובייקט ואובייקט: 'לבשתי ופשטתי את הבור חליפות. / או שמא לבש אותי הבור חליפות ופשט. / אני במעמקיו הוכתרתי, [...] והוא הוכתר במעמקי' (מקום, נמר, עמ' 9). אין 'לובש' אחד ו'לבוש' אחד, אלא ישנה תמיד הדדיות. ההדדיות מתאפשרת מתוך גמישות מחשבה הפותחת אפשרויות נוספות להגדרת פעולת ההתלבשות – ניתן להתלבש מבפנים, לא רק מבחוץ. זאת כיוון שכנגד העולם הפיזי המקיף את המתבוננת מחוצה לה, מצוי ייצוגו המנטלי בתוכה. הכלי מוגדר על ידי קיבולו ולהפך, ולפיכך גם האדם הוא הבית של ביתו והם נזקקים זה לזה באותה מידה: 'והכתלים אוחזים בי ללכת עמי / שמלבדי אין להם בית' (הקולות לקראתם, עמ' 14). במשפטים השיריים של רבקה מרים כמעט ואין 'נושא' ו'לוואי' מוחלטים – תמיד יתברר לבסוף לקורא שהחלק השולי כביכול במשפט, הנספח, הוא למעשה בעל חיים עצמאיים משלו: אם הציפור עפה באוויר, כדוגרת 'על החלל הפתוח' – אין זאת אלא עד ש'ישמט אותו חלל פתוח מתחתיה בעצמאות של פתאום / וְפִרַח' (מקום, נמר, עמ' 19).



רבקה מרים, ציור קיר, פחם, 1980



על פי אותו קו מחשבה, 'האיש הממונה' (הקולות לקראתם, עמ' 8) אינו שונה מאלו שעליהם הוא כביכול מופקד, הוא עצמו כאחת האותיות הפורחות שהוא אוסף, ואולי הוא הגיע לתפקידו מתוך משיכה פנימית בלתי מודעת, כשעוד לא זיהה את היסוד המשותף לו ולאותיות אלה, או אולי היה לאות פורחת בעקבות המפגש עמן. על כל פנים, המפגש עם הזולת הוא תמיד מפגש מחולל תמורה, בין אם הוא חושף מהות נסתרת באני, שהייתה קיימת מכבר אך תוכל לקבל את ביטויה רק מתוך המגע המשקף באחר – ובין אם הוא יוצר תהליך דיפוזי שבו שתי המהויות השונות-לכאורה נבללות זו בזו או מחליפות ביניהן תכונות.<sup>4</sup>

תנועת השינוי ההדדי בין השניים, שלכאורה הם כה שונים במעמדם ולמעשה הם שווים – היא בעלת ממד מחזורי אינסופי, כמין טבעת מוביוס. כך למשל, האדם שמניח גבישי אפר במיטתו, גורם לבעירה שלבסוף תאחז בו ותהפוך אותו עצמו לגביש אפר: 'והיינו מניחים גבישים של אפר במיטתנו / [...] והיינו נושפים בו, בְּאֶפֶר, לראות התדעך הצריבה / או דווקא תתלקח לבערה אמיצה [...] / ואותנו תפֹרֵט לפתיתים של שְׁחֹר וְאֶפֶר / לנקודות נקיות של מוקד / כאותן שאספנו לרפד יצוענו' (מקום, נמר, עמ' 29). ברקע עומדת תודעת האין של האדם, המודע לכך ש'מעפר בא ואל עפר ישוב'.

4 במונחים אלה, מבטאת שירתה של רבקה מרים רעיונות הקרובים ברוחם לרעיונותיהם של הוגים חדשניים בתחום חקר ההיסטוריה, התרבות והספרות. כבר מיכאיל בחטין העלה בספרו את הרעיון של פירוק הסמכות באמצעות היברידיזציה [הכלאה] M.M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: four essays* (trans. C. Emerson and M. Holquist), Texas 1982. הומי ק' באבא (H.K. Bhabha) היטה רעיון זה אל עבר המצב הדיאלוגי של הקולוניאליזם – שם הוא מתאר תהליך שחושף את האמביוולנטיות במקורם של שיחים מסורתיים אודות סמכות. (ראו: R.J.C. Young, *Colonial Desire*, London and N.Y. 1995, pp. 20-28). היברידיזציה היא עבורו הרגע שבו הסמכות הקולוניאלית מאבדת את אחיזת קולה האחד במשמעות, ומוצאת עצמה פתוחה לעקבות שפתו של האחר. תודעות שהודחקו יכולות לחדור לשיח הדומיננטי ולנכר את יסודות סמכותו. באופן דומה, נמצא אצל רבקה מרים את האני השרה שואלת בשיר 'ליצן': 'בככר עומד הליצן לצחוק / [...] והקם עליהם צופה מרחוק / [...] מעתה יצחק הליצן במחותרת / [...] האם האויב בצחוקם יעמוד / או ידבק בו בסתר אף הוא?' (אמר החוקר, עמ' 37). סמכותו של האויב מתערערת כאשר מהותם של המיעוטים שהוא קם עליהם חודרת לתוכו והופכת לחלק ממנו. בדומה לרעיונות ניאו-היסטוריוציסטיים, המעזים לבחון את ההיסטוריה והתרבות על פי טקסטים 'שוליים' כגון מכתבים ויומנים של אנשים פרטיים, ולא מסתמכים רק על טקסטים 'קנוניים' – מעזה גם האני השרה בשיר 'סייס' לשאול: 'האם עלילות הסוס הן עלילות רוכבו?' ועונה לעצמה תשובה המעידה על חירות המחשבה: 'העלילות לא לסוס הן ואינן לרוכב [...] / רק את עצם הדהרה אני מקרצף' (נח היהודי, עמ' 86).

היכולת לראות כל חי, צומח ודומם כסובייקט, ולהימנע מדירוג היררכי שלהם, נובעת אכן מתחושת קרבה נפשית אל האין ואל הטרם, אל השלב הקדם-בראשית-אחדותי שבו לא הייתה קיימת שניות אובייקט-סובייקט: 'היה שם פרח אחד שאת שמו לא ידענו / ויִכְלַתְּ לַקְרֹא לוֹ שוֹלְחַן אוֹ תַנְשַׁמַּת / מפני שצמח עוד לפני הפירוד. / וכשקרבת אליו נִגַּשׁ הוּא אֵלַיךְ / ובחן את צבעיך / והריח את כל-כולך / מפני שצמח עוד לפני הַפְּרֹד' (מקום, נמר, עמ' 21). יכולת זו קשורה לראיית-עולם מיסטית, לפיה כל פרטי ההוויה, ללא הבחנה, הם אותות ותהומיות: 'האותות שמשובצים היו בְּאֵבֵי הַנַּחַל אוּ בַכְּרֹכֹבִי הַחֲלוֹנוֹת' / [...] נתלו בַּמַּגְבְּעוֹת שלראשינו, בַּתְּלָתִים / בַּסֵּלְסֹלוֹת' (מקום, נמר, עמ' 36).

ראייה זו משאירה את התחושה כי הנפש רחבה מן העולם הפיזי המוגבל שבו היא משוטטת, ולכן במציאות הנפשית מתאפשרת חוקיות אחרת, פלאית, שאין לה קיום בעולם המעשים: 'שכחה זקופה על הספה יושבת / [...] בגמיעתה מן הבקבוק היא את עצמה לוגמת / [...] והספה גם היא ממנה היא לוגמת / הגם שהספה מכבר כבר נמחתה' (נח היהודי, עמ' 23).

### ג. היפוכים

היכולת לראות סובייקטים בכול, קשורה לתופעה כללית יותר בשירת רבקה מרים – היכולת לראות כל דבר מזוויות שונות ואף הפוכות. העין המתבוננת היא תמיד כחרב המתהפכת: 'הספינה שהשיקו [...] / בעוד הנהר חומק-עובר לו תחתיה [...] / היתה היא עומדת / [...] רק כפרים ומישור שינו פניהם' (מקום, נמר, עמ' 74). בכל פעם שהעין נתפסת למוקד מסוים, היא חוזרת ובודקת את עצמה: האומנם זהו המוקד? האם בכלל יש מוקד יחיד, בלעדי? 'פני הים. פני הים. / נֶאֱחֹרְיוּ. / והמשרתת ששולי סינרה הרטיב. / והיא, שְׁאֵל סינרה תלשה מגליו' (מקורב היה המזרח, עמ' 60). אין מציאות מוחלטת, הכול יחסי ותלוי בעין המתבוננת; לפיכך גם כל אקסיומה סופה שתופרך: 'החוקר אמר: תמיד גובר המאוזן על המאונך / [...] ולו במחקרו, על הצד, כְּתִבָּה, את החדר הפך / היה מגלה / שגם הרצפה היא אנך' (אמר החוקר, עמ' 28).

השורש הפ"כ על הטיותיו השונות מופיע פעמים רבות לאורך קובצי השירה של רבקה מרים. היכולת לדרוש בדברים שלא מנקודת המבט השגרתית, המקובלת, המובנת-מאליה, ולהפוך את מרכז הכובד של התמונה, של ההתרחושות או של



הטקסט – מוכרת בתורות החסידיות, המעזות לפסק אחרת את הפסוק כדי להפנות את תשומת הלב לחלק שולי לכאורה, ואפילו פסוק שבו לכאורה אֵלֹהִים הוא הנושא והאדם הוא הלוואי, עשוי להידרש להפך. כשם שאצל הרב שלמה קרליבך, הילדים הם השורש של ההורים: 'שלא ההורים בוחרים בילדיהם, אלא הילדים הם שבוחרים בהוריהם [...] בדרגה של אברהם [...] ילדים באים בשביל העולם [...] אבל יעקב אבינו [...] אמר שהעולם נברא רק בשביל הילדים'<sup>5</sup> – כך גם אצל רבקה מרים: 'שורש אחורי / ושורש עתידי' (הקולות לקראתם, עמ' 46), [...] שוב אין אנו כאן כהורים / הפעם שרים תינוקות כאן לנו [...] / התינוקות, בְּהַגְיִים ללא פשר, מְשִׁיבִים אותנו אחור / מנידים אותנו בזרועותיהם הפעוטות עד שלגופיפיהם נדחסנו / [...] והנה אנו תלויים על בלימה' (אמר החוקר, עמ' 19). תנועת ההיפוך החוזרת ונשנית בשירה קשורה אף היא לרצון לחזור בנתיב שהוא לכאורה נתיב אל־חזור; לחיפוש אחר נקודת ההיפוך שבה האני 'יתקדם לאחור' וישוב אל הטרם שלו, בין אם דרך רחם אמו וזרמת אביו, ובין אם דרך תום ילדיו.

אולי מכאן גם נובע ריבוי האוקסימורונים בשירתה ונטייתה לשדך ולזווג ניגודים והפכים בתוך אותו צירוף מילולי או שורה שירית: 'ביובש הנהר לטבול נַד' (נח היהודי, עמ' 27), 'ובשכבי תהיה תקומתי', 'וְכִשְׁיִרֹתִי להעיד אמת ובדיה' (אמר החוקר, עמ' 93). רוב האוקסימורונים עוסקים בניגודים מים-יובש או אור-חושך: 'היובש [...] גאה גאה [...] / גם כשישאבו ממנו בכדים [...] / צמח היובש' (מקום, נמר, עמ' 40); 'אַחַר הַקִּיף חוּנִי אֶת הַגֶּשֶׁם בְּסַפְרִים וְיִבְשׁוּ' (משירי אַמּוֹת הָאֲבֹנִים, עמ' 68); 'העננים כְּמִשִּׁים' (שם, עמ' 69); 'צִמְאֵי בְּרִיקוֹתַי אֲנִי מִשְׁפָּכֶת' (מקום, נמר, עמ' 53); וכן 'יקיִדְתוּ מְעַצִּימַת הָעֵינַי נוֹבְעֶת' (מקורב היה המזרח, עמ' 7); 'עצומה כעפעף עצום מפקיחה' (אמר החוקר, עמ' 86); 'אני אִישׁוֹן עֵינָהּ שֶׁל הַחֲשֵׁכָה / רק מתוכי הראיה נובעת' (מקום, נמר, עמ' 24); וכן הלאה.

מה עומד מאחורי אוקסימורונים אלה וכיצד הם משתלבים במארג שירתה של רבקה מרים? נתבונן מקרוב אחר כמה דוגמאות:

### 1. מן המילון השירי: החושך, היובש, הטרם

היובש והחושך הם היעדר המים והיעדר האור, וככאלה הם קרובים אל האֵין. הגשם והעננים בשירים אלה הם 'יש' מפרה – אך ברחלוף, וכאשר הם חולפים

נחשף הנצחי בדמות נחל-אכזב ובצורת; האור בשירים אלה מסמן ראייה חיצונית ושטחית של עולם התופעות החולפות, לעומת החושך שהוא ראייה פנימית ועמוקה יותר של היסודות הנצחיים העומדים תדיר מאחורי אותן תופעות בנות-חלוף: 'ואני, אמר החוקר, בעצימת עיניים בעצמי מתבונן / פן יבריה פתאום אור עיני הַחֲשׁוֹף / את צל הקיום הפריך חומקני / של הגוף' (אמר החוקר, עמ' 90).

ב'מעשה משבעה קבצנים' של ר' נחמן מברסלב מסופר על קבצן עיוור – 'ועל כן הוא נדמה כעיוור, כי אין לו שום הסתכלות כלל על העולם, מאחר שכל זמן העולם אינו עולה אצלו כהרף עין. ועל כן אין שייך אצלו הסתכלות וראיה בזה העולם כלל'<sup>6</sup> – זהו הקבצן שזוכר מה היה עוד בטרם נוצר: 'ואני זקן מאד, ועדין אני יניק לגמרי [...] אני זוכר כל אלו המעשיות, ואני זוכר "לאו כלום!" [...] זוכר אפילו מה שהוא קדם מנפש רוח נשמה, שהוא בחינת "אין" (שם). בדומה, נמצא אצל רבקה מרים לא רק את הראייה מתוך החשכה כי אם גם את ההיזכרות דרך השכחה: 'היותם, שנהג להזכר דרך זכרונותיו / נזכר עכשיו דרך השכחה [...]/ הוא מוצא לא רק את שכחתו שלו / גם את זו שלפניו / וזו שלאחריו, אותה שנשתכחה עוד טרם התרחשותה / על אֶחָד הַהֲרִים הוא ניצב [...]/ מקום שהשכחה בו נשקפת עד אופק / והוא חלון, והוא נר [...]' (מקום, נמר, עמ' 28).

גם בסיפורי הילדים שלה כותבת רבקה מרים, באופן ישיר אף יותר, על החשכה והשינה כמצב הבסיסי שממנו יוצא הכול ואליו הוא חוזר:

השינה היא כמו בית – אמר הכוכב הזקן – ומי שנכנס אל תוכו נכנס גם אל הרגע בו הוא נולד [...] אני הולך וקטן כאן, ברקיע, אולם בתוך השינה אני גדל בלי הרף. עוזר נא לי לאסוף את שולי האור שלי.  
הכוכב הקטן נגע באורו הבהיר בָּאֵר הזקן, שהיה כהה וצפוף. [...]  
וכשסיים ראה [...] מִשהו שנראה כאילו אין הוא נגמר בכלל. מִשהו שנראה כמו בתוך בטן [...] הכוכב הקטן ידע שהמשהו הוא החושך.  
[...] מדוע להאיר, חשב, כשבעצם אני רוצה את החושך.  
[...] אז נרדם בפעם הראשונה (חלונות בהקיץ, עמ' 27–28).

6 ר' נחמן מברסלב, סיפורי מעשיות, מעשייה יג.



רבקה מרמלשטיין, ציור קיר, פחם, 1980



במעשה בראשית נשלמה בריאתו של האדם מתוך תרדמתו; גם המוות מכונה 'שנת עולמים'. מאחר שמהלך חייו של הנברא הוא חד-כיווני, הרי שהשאיפה לשוב אל הרחם היא, במובן מסוים, משאלת מוות בעלת ממד רגרסיבי. אלא שביצירתה של רבקה מרים שיפוטיות זו לא קיימת, אולי משום שהמוקד שלה איננו אקזיסטנציאלי פשוט – הציר שבין לידה למוות; אלא המוקד הוא אמוני, ועיקרו: כל מה שנפרש מעבר לציר חייו החולפים של האדם – לפניו ואחריו, בחלל על-זמני ואינסופי. ההתוודעות המוחלטת אל חלל זה מותנית בהתאינות האדם, אולם גם לאורך חייו יוכל, אם רק ירצה, 'לעצום עיניים' (תרתי משמע) ולהתוודע אליו באופן חלקי.

הראייה מתוך החושך קשורה אם כן לשאיפה אל הטרם, ל'חושך על פני תהום' שלפני הבריאה. לפי תורתו של האר"י, במעשה הבריאה צמצם עצמו א־לוהים, ויצר חלל הפנוי ממנו על מנת לאפשר את בריאתו של היש מתוך האין. כך גם רבקה מרים: 'תָּלַל. תָּלַל. תָּלַל. תָּלַל. בַּשְּׂדֵה מוֹטָל. / עִמוֹק כְּמִרְאָה. כְּעִוּוּרוֹן. פְּרָאִיהַ. / רִיק. אֵינְנוּ. לֹא יִהְיֶה. לֹא הָיָה. // וְאִיךְ חֲצוּף, לְהַזְרִיעוֹ, עוֹרֵף עֲלָיו טַל' (נַח הַיְהוּדִי, עמ' 25). הן היובש הן החושך מזוהים עם המלוכה: 'וחלקי החלומות עולים על השלם / ולהם המלוכה ובאפלוליתם האור' (אמר החוקר, עמ' 56); 'היאך צמח היובש [...] / אצילים בהזְכָּרָם בו משיקים במְשִׁתְּאוּתֵיהֶם כוֹסוֹת [...] / ועתה הוא יושב על כסא פְּחָצֵר / וגבירות שחומות שבְּמִנְיֹפּוֹת סוֹכְכוֹת עֲלָיו' (מקום, נמר, עמ' 40) – והן היובש הן החושך מזוהים עם הפוטנציאל, שהרי בתוכם מקופל הפריון האמיתי: 'וכל אותה עת, בחשאי, / פרים חלומותיו של יוסף ורבים בחביון הבור' (אמר החוקר, עמ' 56); 'היאך צמח היובש למלוא יופיו' (מקום, נמר, עמ' 40); 'נחל אכזב / ערוץ מפכה' (מקום, נמר, עמ' 53). העולם השירי הנבנה בשירת רבקה מרים מבכר את האֵין וממליך אותו על היש, ומעדיף את הטרם הגולמי והאחדותי על פני הוצאת הדברים מן הכוח אל הפועל, אשר כרוכה בהגדרות, בהגבלות ובפיצול.

## 2. 'השמים שאינם' – איון המוחלט

כהופכת רגבי אדמה בעת חריש, רבקה מרים אינה מותירה בשירתה כמעט מושג מוגדר אחד עומד על-כנו: כאותו ילד המצביע על המלך העירום, היא מכריזה: 'השמים שבעצם אינם' (הקולות לקראתם, עמ' 59); ואם חשבנו שהאדמה היא אלמותית, ורק בתוכה נקברים המתים – הרי ש'את עצמה האדמה קוברת' (נַח הַיְהוּדִי, עמ' 46); האדמה איננה רק אותו יסוד המחזיק בשורשי הצומח, אלא ג'ם

לאדמה שורשים' (נַח היהודי, עמ' 61); ואם טעינו לחשוב שסליחה היא דבר סופי ומוחלט, מודיעה לנו המשוררת שיש 'תשובה על התשובה' כדברי ר' נחמן,<sup>7</sup> וגם 'הסליחה עצמה [...] / לפני עצמה כרעה על ברכיים' (משירי אַמות האבן, עמ' 43). ערעור תמידי זה על המובן-מאליו נובע מתוך תודעת אינסוף והכרה במציאות כמבנה תהומי שבו שוכן תחת כל נדבך נדבך נוסף, עד אין-חקר. למעשה, האין, החלל, הוא העומד ביסוד הכול: 'החלל בין פנים לעורף [...] החלל העמוק שבלילה ניבע בין מיטה לשוכב [...] החלל שבשעת פסיעה נותר בתחתית העקב [...] / החלל שְמֵלָה מותירה כשאישי על נֶיךְ אותה כותב' (אמר החוקר, עמ' 84), הוא ה'פלא שלבש בגדי חי וצומח וסלע ואיש' (אמר החוקר, עמ' 6), ועל כן הוא הראשון להפריך את מה שנראה כמוחלט: 'בלב המיטה, אמר החוקר, יש אבן / גם בלב הסדין. ובלב הַצֶּפֶה [...] / ובלב המקור. / ובלב האבן, אמר החוקר / יש חור' (אמר החוקר, עמ' 9). מתוך תפיסה זו צומחת תובנה שהמוחלט והמוגדר הם מעין 'קיצוץ בנטיעות', מאחר שהם תמיד מחפים על האין, ובאים על חשבון חלק אחר במציאות שרק באופן זמני אינו ניכר לעין.

### 3. היפוך מגדרי

היפוך שכיח נוסף בשירת רבקה מרים הוא ההיפוך המגדרי. ברקע השיר 'שלמה המלך שנשאר בשפת החיות והעופות' עומד הטקסט המקראי המכונן של בריאת האיש והאישה, אך הוא מתהפך בשיר שכן האישה היא הקוראת לגבר בשם: 'צונחת לתוך געיותיו / הו תוכי, הו, נמר, הו, צרצר' (הקולות לקראתם, עמ' 15), והיא זו שיודעת אותו בגופה ולא להפך: 'שלמה המלך שכוּב על גבו / [...] והשולמית פושטת בגדיה' (שם). גם בשירים אחרים מיוחסים תכונות ודימויים המזוהים באופן סטריאוטיפי כ'נשיים', דווקא לגבר, ולהפך. האישה, שבדרך כלל 'מתמלאת' כלבנה, הופכת בשיר זה ל'מתמלאת' את הירח הזכרי: 'בשדיה למלא מכתשיר' (הקולות לקראתם, עמ' 41); ובשיר אחר ניטלת התקיפות 'הגברית' מהגבר, וסביבו יש 'אור מקיף' – דימוי המזוהה בשפת הסמלים הקבלית כנקבי, אל מול ה'אור הפנימי' הזכרי: 'אהובי משכבר [...] ניטל ממנו קו תקיף. / [...] קָפָה בשוליו האור הַמְקִיף / מְסָבָה אשב בו, כבקן של מוך' (אמר החוקר, עמ' 17). בנוסף מתואר הגבר כ'קן' – שהוא כלי קיבול וסמל נשי מובהק בספרות ובתרבות לדורותיה – 'של מוך' – שגם הוא שייך לשדה סמנטי נשי מובהק של טהרה והתייפות.

7 ליקוטי מוהר"ן א, ו.

בשיר יוצא דופן, 'באותו הלילה' מקצין ההיפוך המגדרי המרומז ונהיה לאמירה ישירה בגוף ראשון: 'באותו לילה הוברר לו שאיש אני' (משירי אמות האבן, עמ' 63-65). האני השרה משחקת באפשרות שינוי המין, בהתחלה כשינוי חיצוני: 'לחנות ניגש יחדיו / ונקנה מגבעות תואמות / ונדבר איש אל רעהו / בקולות עבים'; ובהמשך מתברר השינוי כאימנטי יותר: 'נמצא שאני אביהם של ילדי / וגידולם היה ברחם של אב / שהוא חם ושעיר. ללא דמע'. עם זאת היא מתקשה לוותר על המהות הנשית האימהית, ומבקשת: 'ילדי, קראו לי אמא / גם אם החלב קפא בקצה פטמותי' (שם). לבסוף נוגע השינוי לא רק לגוף ולפריו אלא אף לפרי-הרוח: 'כל דברי שכתבתי עד כה - / איש כתבם. / ואני חשבתי שהיו כאשה / [...] ולא היא' (שם). שיר זה מפתיע ביחס לכלל שירתה של רבקה מרים, אך בראש ובראשונה הוא מפתיע על רקע הקובץ שבו הוא מופיע - משירי אמות האבן - ששמו מעיד עליו כי הוא עוסק לא מעט באימהות ובנשיות. ייתכן שהוא מבקש להצביע על כך שגם בשירים אחרים בקובץ, שבהם הדוברת או הדמות הראשית היא באופן 'פשוט' אישה - למעשה הפרספקטיבה שממנה נכתבים הדברים מורכבת יותר, ייחודית, וכוללת לא פעם היפוך מגדרי.<sup>8</sup> ביחס לשירים קונבנציונליים יותר בספר, ייתכן שבשיר 'באותו לילה' מבקשת המשוררת לשבור את גבולות עצמה, או לבטא את חוסר הסכנתה עם הגדרות ומגבלות חברתיות.

כל ההיפוכים הנזכרים לעיל מצטרפים יחדיו ליצירת ממד של הפתעה ומשחק, שהם חלק מהותי מסוד קסמה ומשיכתה של שירה זו.

#### ד. עץ הדעת

נוכחנו כי 'הטרם' הוא מושג מרכזי בשירתה של רבקה מרים, וכבר עמדה על כך שרה פרידלנד בן-ארזה.<sup>9</sup> לטעמי, אחד המאפיינים המרכזיים של הטרם בשירתה, הוא היותו מצב של אי-דעת, כמו מצבו של האדם לפני חטא עץ-הדעת, חטא אשר

8 כך בשיר בעמ' 62; וכן קְּשָׁרוֹת באה על בועז כ'פקעת קיטור' בעמ' 49; ובתיאור הנקבי הזקוף מול הזכרי הרופס בעמ' 32 וכן הלאה.

9 ש' פרידלנד בן-ארזה, 'כך אצל המזבח: קריאה בשיר של רבקה מרים'. משיב הרוח, 14 (2003), עמ' 24-32.

הביא לפיצול בין טוב לרע, ולהכרה בשניות ובריבוי שבעולם. שיריה של רבקה מרים מעמידים שני מצבים מרכזיים שבהם שב האדם אל מצב הטרם שלו ומתקלף מן הדעת – בחיבור בין איש לאישה ובמוות. בשני המקרים השיבה מתרחשת דרך הגוף והחושים: במפגש הארוטי מתקלפים בני הזוג מבגדיהם וממורכבות המחשבה השכלית, ושבים לאחדות גן-עדן פיזית ונשמטית; במוות מתערטלת הנשמה מזיכרונותיה ומידיעתה – האב המת 'לא יודע מתי הוא נולד / ואם גאיתי אני מזרמתו בלילה / ואם הוא זרם' (הקולות לקראתם, עמ' 29). לעתים קרובות מתערבבים זה בזה הארוס והטנטוס: 'הציפור ירדה אל כתפי הזקן רק לגווע / אך הוא מיצה את מותה מתוכה בעזוז / כמו היתה אשה צעירה אדומת שיער' (הקולות לקראתם, עמ' 19). בין הזקן לבין הציפור יש חילופי-מידע: מכיוון שהיא מגיעה מעולם אחר, עולם המוות, היא מכירה את הטרם היטב, אך אין בה דעת לדובב חוויה קמאית זו; במפגש הדרמטי עם הזקן ניסכים בה חיים וניתנות לה מילים, וכעת היא יכולה לספר כבעלת דעת, 'בלשון חשאי' – שכן עדיין מדובר בחוויה הלקוחה ממסתרי ההווה, ויש לשמור עליה כעל רזי-תורה – 'על שנים שעברו / כשהמים טרם היו מכבים את האש / והחשכה טרם כיבתה את האור / כשהרוח טרם המישה את האוויר ממקומו / והגבעות לא היו קבועות במקומן' (שם). היא מתארת את הזמן שקדם להבדלה המקטבת בין המהויות, זמן שבו יכלו שניים, הנחשבים בעינינו היום לשונים ואף למנוגדים במהותם, לדעת זה את זה מבלי להוציא אחד את רעהו מכלל קיום. עידן הטרם הוא עידן עץ-החיים, בניגוד לעידן עץ-הדעת שבו מפגש כזה בין הזקן לציפור יהיה כרוך באלימות ובמוות.

חייו של אדם יש להם שני קצוות הקרובים אל הטרם – ילדותו וזקנתו – וביניהם חל דמיון רב: 'המלך קימט כל זכרונותיו / וארצה השליכם [...] / צבעי הזכרונות נמהלו זה בזה / וריחותיהם [...] / עתה מתיישב הוא, זכרון קמוט מאד / בחדר אוצרותיו על הארץ / ומניח להם, באהבה, להכתים מכנסיו' (משירי אמות האבן, עמ' 28). מצב אי-הזיכרון משותף לילד ולזקן, והמלך הזקן בשיר מוכן להתפלש כילד בצבע ולהכתים מכנסיו 'באהבה', ללא כל בושה. חוסר הבושה הוא מצב של אי-דעת, שהרי הבושה הופיעה רק לאחר חטא עץ-הדעת. אותה חמלה כלפי המלך הזקן חוזרת עוד בשיריה של רבקה מרים, שהרי המלך הוא היודע, החכם מכל אדם, השולט – והנה בזקנתו הוא יורד מנכסיו אלה, ודווקא אז, בחולשתו זו, מזדהה עמו האני השרה ביתר-שאת ואהבה.





רבקה מרים, רישום דיו, בעל הנס ועוד עוברי אורח, עמ' 64



גם מוטיב העדפת החושך על פני האור, שעליו הצבענו בפרק הקודם, קשור למשיכה אל מצב של אי־דעת, שכן עצימת העיניים היא שמאפשרת את השיבה אל הטרם: 'בראשית היתה הסגירה. / ועיני העצמות אינן אלא מפתח' (מקום, נמר, עמ' 27); 'עכשיו אורים לרגלי, הוא אומר, האולי והשָׁמָא / ואפל וחשוך הַבְּרִי' (אמר החוקר, עמ' 83); 'מה קרוב האחור אלינו / מדוע ביקשנו רק את הפנים' (מקום, נמר, עמ' 13). את הא־לוהי והעמוק לא ניתן לראות פנים בפנים, עין בעין, ולא ניתן להקיף אותו בידיעה: 'יְרָאִיתָ אֶת אַחֲרֵי וּפְנֵי לֹא יֵרָאוּ' (שמות לג, כג), והדרך היחידה להתקרב אליו בשירת רבקה מרים היא דרך נקרת־הצור על גלגוליה השונים: המערה, הבור, החלל, התהום, המרתף והחדר הריק. כדברי ר' שלמה קרליבך:

יש תורה קדושה מאד מר' אברהם אייגר. הוא אומר שיש שתי דרגות בראיית העיניים. הדרגה הראשונה היא: לראות מה שיש. ואל תשלו את עצמכם, זו דרגה גבוהה: רוב העולם לא פתחו את עיניהם אפילו לשנייה אחת. אבל נניח שכבר הגעת לדרגה הזאת של לראות את המציאות כפי שהיא. ואז, הוא אומר, יש דרגה גבוהה יותר: 'וכל עין לך תצפה' – צפייה, געגועים... אתה עוצם את עיניך, מפני שאתה מצפה ומתגעגע למה שעדיין איננו כאן.<sup>10</sup>

ואולם, על רקע ההיפוכים המאפיינים את שירתה של רבקה מרים, אין להתפלא שגם בנושא הדעת נמצא שיר יוצא־דופן, המבטא הנאה ארוטית ממש דווקא במעבר ממצב של אי־ידיעה לידיעה, מהאור־שבחושך אל האור־שבאור: 'האור שחצבנו מן הבורות עמום היה [...] / במעמקים הורגל להאיר רק אליו פנימה / איך נוציאנו / אולי נתפשט ומערומינו הלבנים יכו אותו בסנוורים [...] / הו, יאמר האור, כשבלֶבֶן גופינו מהותו יגלה / הו, יאמר האור המתפשט, הו' (מקום, נמר, עמ' 30). שירת רבקה מרים מבטאת עולם מורכב, שבו המודע והתת־מודע, הגוף והנפש, מזינים זה את זה, מחדדים ומדגישים זה את זה, ואין להשליך אף אחד מהם כלאחר־יד. ייתכן שהמשוררת מבקשת לתת משקל־יתר בשירתה לצד שנזנח בתרבותנו הנוטה להעריך באופן מופרז לפעמים את הדעת, אך עם זאת היא איננה מבטלת את הצד שכנגד.

10 קרליבך (לעיל, הערה 5), עמ' 14.

## זוגיות

להלן נעמוד על שני סוגים ייחודיים של זוגיות אשר המשוררת מעמידה בשירתה: אדם וחלל, נער ואישה:

### 1. זוגיות אדם וחלל

כחלק מהחיבור לטרם, לאין, ומפגש המודע עם הלא-מודע, עוסקים שירים רבים בקשר שבין האדם והחלל (בור, מערה, תהום, וכדומה). קשר זה, הנושא לרוב ממד ארוטי, מגלה כי למעשה, כל מהות בעולם מחפשת חיבור עם התהום: 'למצוא להם תהום ביקשו / ואין כמונו תהום לתהומיותם' (מקום, נמר, עמ' 36). בשירים אלה מתבררת ההיזקקות ההדדית שבין העולם הגלוי ועולם הכיסוי: 'מה אומר הבור לחולייתו / כאשר רק שניהם בנמצא' (משירי אמות האבן, עמ' 13) – לא רק הבור זקוק לחולייתו כדי להתמלא ממנה, אלא גם פני השטח זקוקים לתהום שתחיתה כדי לבוא במגע עם שורש עצמותם: 'לבשתי ופשטתי את הבור חליפות / או שמא לבש אותי הבור חליפות ופֶשֶט. / אני במעמקיו הוכתרתי [...] / והוא הוכתר במעמקי. / [...] עד אין די' (מקום, נמר, עמ' 9).

זיקתו של האדם לחלל, משיכתו והזדקקותו אליו, עשויות להתבהר במקצת על רקע תורתו של בעל צפנת-פענח על אודות דברי חז"ל ש'האדם נברא ממקום כפרתו': 'שהחלל שנעשה ע"י נטילת העפר הוא החלל שתחת המזבח שיוורד עד התהום שנקרא בגמרא שיטין ששם ירדו הנסכים'.<sup>11</sup>

על פי מקור זה, החלל הוא אכן 'צלו' של האדם, קיומו נגזר מקיום האדם, ולהפך – האדם והעולם כולו נבראו, לפי התיאור הקבלי, מתוך החלל הפנוי שמקורו בא-לוהים. לפיכך הקשר בין האדם לחלל הוא בלתי ניתן להתרה; לעולם יזדקקו זה לזה, ולו לשם הגדרתם העצמית, ובוודאי שלשם תיקון פירודם.

### 2. זוגיות נער ואישה

מערכת יחסים נוספת בשירת רבקה מרים, שהיא לא-שגרתית אך עם זאת שכיחה ביותר, היא בין אישה מבוגרת, מנוסה ועמוקה, לבין נער צעיר, עלם-חמודות קליל: 'נער גבוה כקנה / רצה שְׁאֶלְמֵד אותו לרקוד / ואדחק תנועותיו הגולשות ממנו / לתוך איבריו' (משירי אמות האבן, עמ' 56). קל להבין מדוע מבקש הנער

11 מצוטט מתוך: גדליה בן אברהם שור, אור גדליהו, ספר ויקרא עמ' רכ.



רבקה מרים, רישום דיו, אמר החוקר, עמ' 53



קשר עם האישה – הוא שוצף וגועש והיא בעלת ידע וחוכמת-חיים, ותוכל ללמד אותו את סוד הצמצום, כיצד לאזן בין עוצמותיו הפנימיות הגואות; אך מה צורך לה לאישה בקשר עם הנער? 'ירושלים, על סף היובש, / נטלה את הנער הדק שיטייל בה / וישובבו עקביו, הדקים כתחורה, רגביה. / ירושלים, עיר עמוקה / נטלה את הנער שהיה שלול-מעמקים / שיציפנה על גדותיה' (משירי אַמות האבן, עמ' 79). עבור האישה, הנער הוא יסוד מרענן ואבן-שוואבת. דווקא שונותו מושכת אותה ומחיייה אותה, מדגישה את מהותה ומנכיחה אותה. מלבד זאת, מסתבר שגם לו יש מה ללמד אותה: 'אשה, אמר [...] / שנתי נחושה ומכוננת / מתוחה, שלוחה כקפיץ / ואין ילדים הנולדים מהקיץ / כילדי שאני מוליד בשנתי / שהללו לא ישלוט בהם החלי. ולא היגון' (מקום, נמר, עמ' 41). בשיר זה האישה היא פקוחת-עיניים, החושבת שרק במצב ערות – מצב של שליטה, כוח, ידיעה – הם יוכלו להיפגש, ואילו הנער מנסה ללמד אותה לעצום את עיניה ולהבין כמוהו את השינה ואת החושך כמצב של פוטנציה אדירה, של פריון, שמגן על רזי הבריאה היקרים ביותר.

אך נראה שלמרות הצורך ההדדי של השניים זה בזה, מועד הקשר ביניהם לכישלון: [...] איה הנער, היא אמרה, / שגלש מאז אל תוך תנועותיו / והותר אותן מחוללות בזרועותי / בלעדיו' (משירי אַמות האבן, עמ' 56); 'אבל הוא, אלי, אלי / אותי לקח תחתיה' (משירי אַמות האבן, עמ' 79); 'קום נערי, אמרתי, קום / שנתך היא אשנב אל איך-אוניך / ורק אוניך אותנו יפגישו פנים' (מקום, נמר, עמ' 41). הנער מחפש את עצמאותו, האישה אולי מגובשת מדי מכדי להיפתח לאפשרויות חדשות. האיחוד, אם כן, לא תמיד אפשרי.

#### ה. מעשים של גזר והדבק: בין אחדות לפירוד

ראינו כי רבקה מרים בשירתה, נוטה לבכפות את השניות שביסוד הבריאה. פירוד זה חוזר ומתחולל בכל ערב ובוקר מחדש, כמו בבריאה עצמה, 'ויהי ערב, ויהי בוקר – יום אחד': 'היתה זו קריעה מפוייסת / כקריעה המפוייסת של בין הערביים / [...] כקריעה שנקרעות שמורות העיניים / בבוקר / כשהשינה נמוגה וההקיץ טרם קם והיה לבראשית' (מקום, נמר, עמ' 23). הפירוד מצוי בכל, באנושי ובדומם, ומכולם עולה זעקתו: 'בחצי הלילה החלה המחצית זועקת / [...] האמהות חשבו שתינוקותיהן המצווחים / וההרים – שאלה הגיאות / שגילו לפתע שאינם אלא שסע' (משירי אַמות האבן, עמ' 25). אלא שמצבו של האדם נראה לא-פעם עגום

ממצבם של עולמות החי, הצומח והדומם. שכן החיות, למשל, קרובות יותר מן האדם אל הטרם, אל העידן שלפני השניות והריבוי, והדבר מתבטא בשפתן: 'למדתי לנבוך. אינספור קולות מצטמצמים להב-הב' (אמר החוקר, עמ' 81).

אך לא רק בהתאבלות על האחדות שנגזזה עסוקה המשוררת, אלא גם באפשרויות התיקון שמצויות בחיבור הארוטי, בהשלת הקליפות ובהרפיה מהפרזה בערך הדעת. למעשה, היא פועלת בעצמה לתיקון הפירוד באמצעות הכלים השיריים שהיא מעצבת ושראינו לעיל – האוקסימורונים, הדיאלוגיות, נקודת-המבט המתהפכת ועוד. בסעיפים הבאים אני מבקשת להראות תמות ודרכי עיצוב נוספות המשמשות לתיקון הפירוד.

### 1. תיווך האדם בין שמים וארץ

בראשית ברא א-להים / את השמים שבעצם אינם / ואת האדמה שרוצה  
בם לגעת. / בראשית ברא א-להים / חוטים מתוחים ביניהם / בין  
השמים שבעצם אינם / ובין האדמה המְשׁוּעָת. / ואת האדם הוא יצר /  
שהאיש הוא תפילה והוא חוט / נוגע במה שאיננו / במגע של רוך ודקות  
(הקולות לקראתם, עמ' 59).

השמים והארץ הם שני קצוות הבריאה, לא רק מצד המרחק הפיזי שלכאורה נפער ביניהם, אלא גם מצד המטען הסמלי שהם נושאים: הא-לוהי מול האנושי, הרוחני מול החומרי, הגברי מול הנשי, הבלתי-מושג מול המוחשי, וכן הלאה. בין קטבים אלה נמצא האדם ומתווך ביניהם, משום שיש בו משניהם – הוא יציר אדמה ורוח: 'היד היא אדמה וגם רוח [...] / אם תטה עכשיו ירך על המים / לא יבדיל עוד רקיע בינם לשמים' (אמר החוקר, עמ' 78); יש בו מהרוחני ומהגשמי כאחד ('שהאיש הוא תפילה והוא חוט'); ומעבר לכך – יש לו, בניגוד לשמים ולארץ העדים הנצחיים הסטטיים, אפשרות תנועה: 'היד [...] היא הממשות שהתלבשה בתנועה' (שם); 'שליחות, הוא לוחש למלאך, היא תנופה ונחיתה / ארץ, שמים, ארץ, כקשת אתה...' (מקום, נמר, עמ' 38). האדם בשירת רבקה מרים נע על הציר שבין ה'יש' (הארץ) לבין ה'אין' ('השמים שבעצם אינם') ומתקן את חוֹלֵי השניות: 'שפטו השמים את עצמם [...] / על כי אין בם לגעת. / על עטפם את הארץ ללא השקה [...] / גם מלך אחד, מקטני המלכים [...] על סולם העפיל / ובקול יציב, שרק מן הארץ יכול לבקוע- / ביקש עליהם רחמים' (משירי אמות האבן, עמ' 29).



האדם אם כן, מחבר בין השמים לארץ בתפילה ובתחינה, אך גם בדרכים אחרות, כגון בעשייה המונעת על ידי רוח חיה וחזקה. המדינה היהודית, הטריטוריה לעם של רוח, שהבטחת האל על שפתיו: 'והרבה ארבה את זרעך ככוכבי השמים וכחול אשר על שפת הים' (בראשית כב, יז), והדגל המייצג אותה, ובו 'כוכב' ושפתים – גם הם אורגים בתוכם את השמים והארץ ומתווכים ביניהם: 'וחול וכוכב בה חונים / וחול וכוכב בה אותנו מונים / ואותנו אורגים לערב ושת' (מקרוב היה המזרח, עמ' 9). האדם כיוצר ומשורר מחבר אף הוא בין שמים וארץ, ולעתים מזומנות אכן הוא מדומה בשירה ובספרות לציפור המעופפת בין ארץ ושמים: 'אהבה הציפור הזאת לשיר [...] והקול היה יוצא מפיה – נוגע בעצים ובאדמה ובשמים [...] והשמים נשקו לארץ במקום ההוא [...]'. (חלונות בהקיץ, עמ' 15–18).

לעיל פגשנו במלך, נציג הארץ, המתווך בין ארץ ושמים, אולי כמי שהואצלה עליו סמכות אלוהית. אך גם ילד קטן עשוי לתקן את הפירוד: 'בוקר אחד [...] הקול לא יצא [...] והשמים רחקו לפתע מאד מן הארץ [...] וישב הילד על גב הציפור והובילה אל הקול שלה. וכשנכנס הקול אל פי הציפור [...] ירדו השמיים בצעדים קטנים ומהירים ונגעו שוב בארץ' (שם). הילד מסוגל לשליחות כזו משום שהוא עוד קרוב לטרם, לזמן שלפני הפירוד ועל כן הוא עדיין מבין את שפת הציפורים, והוא עוד יכול לראות בעיניים עצומות (שכזכור הן שם-קוד לחיבור עם הטרם והאין): 'שחורות עיניו כעיני הציפור ואף כשהן פקוחות נדמה שעצומות הן' (שם). לצד המלך והילד המסוגלים לקחת על עצמם את השליחות, נמצא גם האדם המאמין: 'כשרב שלימלה<sup>12</sup> היה מאושר היה עוצם תמיד את עיניו [...] הלך רב שלימלה ועיניו עצומות' (חלונות בהקיץ, עמ' 10). כוח הרצון והאמונה מאפשרים לנוע בין ארץ ושמים בחופשיות: 'גר היה על ענן [...] וכשרצה לרדת ארצה רצה זאת כל כך [...] אז הביט רב שלימלה חזק כל כך על האדמה – עד שהמבט שלו היה לחוט, והוא הקיף בידי הזעירות את החוט של מבטו וגלש עליו ארצה' (שם).

## 2. פירוק ביטויים שחוקים

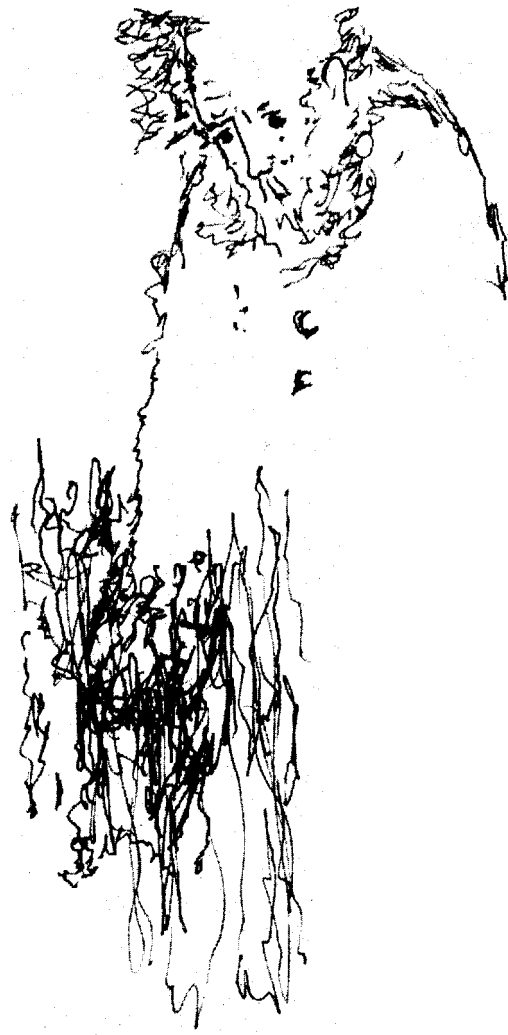
לעתים קרובות מתקבל הביטוי המטפורי בשירת רבקה מרים באופן המילולי, הפשוט והראשוני שלו, כך שנוצרת הזרה ביחס למשמעותו הרגילה, המוכרת

12 רב שלימלה זה שבסיפור מזכיר בשמו ובאפיונו את ר' שלמה קרליבך, שכפי שכבר ציטטנו אותו, העריך ביותר את הצפייה שמתוך עצימת העיניים.

והשחוקה: 'אלך להפיל תחינתי / שאין אני יכולה לשאתה עוד. / איה אפילנה? / תחינתי ננעצת בי באימה / [...] איך אפילנה?' (הקולות לקראתם, עמ' 35). הביטויים 'לשאת תחינה' ו'להפיל תחינה' כמעט זהים במשמעותם – להתחנן, ורק אופן ההתחננות שונה במעט, אך הבדל זה לרוב אינו מורגש בשימוש בשיחה קולחת. והנה בשיר זה מתבהרים שני הביטויים בכל ניגודיותם ומבטאים שתי תנועות הפוכות, ואם המתחנן גס לבו בכך, הרי שהתחינה עצמה – כישות מואנשת – אינה יכולה להתעלם מהשינוי בין נשיאתה והפלתה. מבחינתה זהו עניין של חיים ומוות...

הפיכת מושג מופשט לדמות אנושית בעלת גוף ופנים, היא מעשה שכיח ביצירתה של רבקה מרים, בשירתה כמו גם בפרוזה ובספרות-הילדים שלה. למעשה, רבים מהמפגשים המתרחשים בשיריה (שעליהם עמדנו בפרק השני), נעשים בין דמות קונקרטיה בשר-ודם, לבין מהות מופשטת או דוממת המוגשמת או מואנשת. כך למשל בספרה חלונות בהקיץ, הגשם, שבמציאות הפיזית הוא שם כולל לריבוי טיפות מים, מתואר כדמות בעלת גוף אחד: 'הגשם הקיש בחלוני. פתחתי לו [...] והושבתי אותו על ברכיי, שיר ערש שרתי לו [...] כובע חבשתי לו. ומעיל משובץ. וצעוף עם גדילים. – שלא יהיה לך קר! – אמרתי לו' (עמ' 7-8). הפיכת המושג המופשט לדמות אנושית היא כלי נוסף לניעור השפה מן האבק שמצטבר עליה: 'על החטא שהכינו / ואלינו הוא שב / מוכה וחבול [...] / מתנשם, ראש ענו ועגום על ברכנו ככלבלב הוא מניח / שאותו נלטף / ונרגיע / ובמו מילתנו שוב נקרא לו בשם' (אמר החוקר, עמ' 87). הביטוי 'להכות על חטא' הופך ממלים-בעלמא למעשה שאנו עושים במרידינו. אך לא רק השפה מנוערת כאן, אלא גם המעשה עצמו, שבדרך כלל נעשה באגביות מעוררת-תרעומת, כמו הבדיחה על אותו אדם שהתעורר באמצע תפילת-עמידה מקול חבטות וכאב מפלח, ושאל בזעם 'מי זה הכה בי?'. משראה שאין איש סביבו, נזכר כי ידו שלו היא שהכתה על לבו בעת שאמר בהיסח דעת גמור 'סלח לנו אבינו כי חטאנו, מחל לנו מלכנו כי פשענו...'. רבקה מרים מנערת אותנו מכל תפיסת החטא שלנו על ידי העמדתו כיצור אנושי חי שריחו 'כריח הדק של זיעת מי מילדינו' (שם). יצור חי, שכאשר מכים אותו הוא מוכה וחבול. ניתן לחטוא לחטא, היא אומרת, ומנסה להעיר אותנו לחמול על כל המעשים.

לעתים מתחכמת המשוררת לשפה על מנת לדייק אותה: 'שלא בקיצו מת יונשב'. היא מספרת בלשון שגורה השמורה למקרי-מוות מוקדמים ותוהה: 'את קצו של



רבקה מרים, רישום דיו, אמר החוקר, עמ' 9



מי נטל / ואי הותיר את קצו שלו' (משירי אַמות האבן, עמ' 16). הקורא המופתע נדרש להרהר שנית בביטוי שכה הורגל בו, והמילים מתגלות מעטיפותיהן. לעתים הביטוי הבנלי מופיע רק כתפאורת-רקע לשיר, למשל הביטוי 'נערה מצודדת' העומד ברקע השורות הבאות: 'הנערה נתנה צדודיתה לנער / נשאה עם פנים ואחור / [...] ואין היא פונה לצדדין. / אין הצדדים פונים אליה / עתה צרה הנערה מאד [...]'. (משירי אַמות האבן, עמ' 67). הרעיון המקורי ויוצא-הדופן של נערה המוסרת את צדי גופה לנער (מתנה מופשטת ובלתי-אפשרית למעשה), נובע מצירוף שלרוב אין מתעכבים על עומק משמעותו ומקורותיו. השיר מעז לפרק את הביטוי, כשם שהוא מעז לפרק את גוף הנערה לפנים, לאחור, ולצדדים, ועל כך נרחיב מיד.

### 3. הגוף נפרד מאיבריו

'הגוף' הוא שם כולל לריבוי איבריו של האדם: רמ"ח איברים ושס"ה גידים, ויש לו גם כיוונים שונים (פנים, אחור, צדדים), ומהויות שונות העוברות דרכו, נוגעות-לא-נוגעות המעמידות שאלות ביחס אליו, למשל: האם 'הגוף' כולל גם את פעולות הנשימה והנשיפה, האוויר הזורם במעבריו ומקיים אותו? 'הגוף' קלט את הנשימה, הנשימה דיברה אל הגוף / אל תפלטני, אמרה לו / עד אמלא צלמך הסגוף [...] / עד תמלא בי ושוב לא תחלוף' (אמר החוקר, עמ' 84)? האם הגוף הוא גם בגדיו ותכשיטיו של האדם שאותם הוא עשוי ללבוש אך גם לפשוט? 'עוד איברים נוספו לו, לגוף: על האצבע טבעת. / לצוואר שרשרת [...] / למשש אותם ולדעת - / הם כאן. ולא כל מה שאי-פעם נצמד אל הגוף יעזבנו. / ויש תקנה' (אמר החוקר, עמ' 36)? האם החלל שבו משוטט הגוף יכול להיחשב לחלק ממנו, לאיבר בו: 'אם אשאר יושבת על הַחֶלֶל הריק עוד זמן / הוא יתחיל לתת אותות ורודים בפנים-יְרֵכֵי / כסימנים שמותיר על פרק היד שעון, או צמיד / כְּפְנֵיֹת הדקות [...]'. (אמר החוקר, עמ' 11)? עד כמה שייכים איבריו 'המוסכמים' של הגוף 'למערכת', ועד כמה הם בעלי זהות אינדיבידואלית וחיות משל עצמם? מהם גבולות הגוף?

שאלות אלה מעסיקות את רבקה מרים ביצירתה, והיא משחקת בגוף ובגבולותיו: 'שיער צהוב היה לו לאוריה ופניו מלאות נמשים. בלילה ישנו הנמשים על פניו של אוריה - אך עם שחר קפצו אל כף ידו ושיחקו בה' (חלונות בהקיץ, עמ' 20). מתגלה כאן תפיסת גוף של יחיד המכיל מרובה, גוף המורכב משלל רצונות שונים ואף מנוגדים, אשר נתון לתמורות חדשים לבקרים. הגוף הופך מאובייקט לאוסף

של סובייקטים, וכל איבר בו הוא בבחינת ישות עצמאית. יש בכך גם כדי להעיד על תפיסת הסובייקט של המשוררת, על זהות האדם שהיא מורכבת, מרובת-פנים ודינמית, שהעולם עובר דרכה ומשנה אותה, ולפיכך היא איננה ניתנת להגדרה אלא רק לפירוק ולהרכבה אינסופיים, שכן במהותה הזוהרת היא אינסופית והשלם גדול מסך חלקיו: 'החלקיות נתקבצה לכל חלקיה ולא נוצר השלם' (מקרוב היה המזרח, עמ' 72). לכאורה, גוף האדם הוא 'בעל נכסים' ובעל תביעה על איבריו, אך מאידך נראה כי הוא בטל כעפר הארץ ודבר אינו שייך לו, אף לא איבריו ומעשיו: 'האנחה תוך כדי הנשיקה עוברת מפה לפה / אך לאיש אינה משויכת / [...] לא תבוא, תתביית, תשתייך ותנעל אחריה השער' (אמר החוקר, עמ' 50). בעולמה השירי של רבקה מרים, האדם כמו נשמע לר' שמחה-בונם מפשיסחא, שבכיסו היו טמונים שני פתקים, באחד כתוב 'כל העולם לא נברא אלא בשבילי', ובשני – 'אנוכי עפר ואפר'.

בהשראת הגישה הראשונה, מתאפשרים שירים שבהם גוף האדם מתרחב לכול בתוכו את המרחב שסביבו, ונשמתו מכילה אף היא את המראות המקיפים אותה. אלו הם שירי 'אחדות הגוף' ובהם מתואר הגוף כשלמות (או מחצית השלמות), והאדם הופך בהם לעתים לחלק מהאינסוף דרך חיבור הגופים ואיחוד הנשמות עם זולתו: 'אולי אין אנו שניים' (הקולות לקראתם, עמ' 24); 'דרכנו הופך הא-לוה אחד' (משירי אמות האבן, עמ' 50).

ואילו בהשראת הגישה השנייה, המשלימה, נמצא את שירי 'פירוד הגוף' שבהם הגוף תמיד נחסר ונזקק: 'תמיד קפאו ידי יהותם / כשניסה לאחוז בידי / שנות יתמותו רבות היו [...] (הקולות לקראתם, עמ' 11); 'לאחר ששמי הופשט ממני / [...] איש לא יכול לקרוא לנו עוד / [...] ומדי פעם הלך זה או אחר / בורר לו אות ונטל אותה עמו' (הקולות לקראתם, עמ' 26); 'ציפורני הקשות השקופות / שבאו לי מן החיות [...] / אתה האוסף כפותי / את מותי אתה אוסף אליך' (הקולות לקראתם, עמ' 28).

כמו כדי להוכיח את בר-זמניותן של הגישות, שהן שתיהן שרירות וקיימות, אמיתיות וראויות על אף הסתירה ביניהן, נמצא בשירים אחדים מפגש אוהבים בין שניים המבטאים כל אחד בגופו את הגישה ההפוכה מזולתו: 'איש שעדין בְּחֶסֶן לופת אֶשֶׁה סְדוּקָה' (משירי אמות האבן, עמ' 36); 'אל תניע ידך, אמרה לו אהובתו / בתנועתך נעות אלף ידיים / [...] כשאתה נע מולי אינך עוד יחיד / ועלי



רבקה מרים, רישום דיו, בעל הנס ועוד עוברי אורח, עמ' 74





להתכסות [...] / לבל ימושוני כולם' (מקום, נמר, עמ' 42); 'הכלה [...] / על אם הדרך קוראָה חתן / לכל העֲבָרִים קוראָה וּנְפוּצָה ומתנפצת / אל חתנה המשתרע מְקַצָּה הארץ עד קְצָה / שהרי הוא כל הזולת שבנמצא' (מקום, נמר, עמ' 43). האחד הוא גוף רחב מנייים המכיל בתוכו אינספור הוויות, והשנייה היא גוף מתפרק ומתחנן.

שירי הגוף הנפרד מאיבריו עוסקים לעתים קרובות בארוטי. דווקא באהבה, במקום התאחדות גופים מלאה, ישנה לעתים היפרדות של הגוף מאחד מאיבריו הדבק בגוף הזולת, הנאהב. לעתים מתוארת היפרדות זו בערגה: 'הרבה אהבתי את האיש ההוא / שמדי ראיתיו היה פי נוטשני ואצל כתפו הולך' (הקולות לקראתם, עמ' 25); אך פעמים אחרות נמסרת ההתרחשות מתוך מבט ביקורתי או בנימה של צער: 'הנערה נתנה צודדיתה לו לנער. / לא תוכל להסב אליו / שארית פניה' (משירי אַמוֹת האבן, עמ' 67). ההבדל בטון המוסר את הדברים נעוץ אולי במידת הנתינה ומהמקום הנפשי שממנו היא נעשית: האם הגוף נפרד מאיבריו כפתח להתאחדות מלאה שבה יש מקום לשניים יחד, או כהקרבה וויתור על עצמותו והעדפת הזולת על פני האני? ואולי הפרידה נעשית מתוך אימת המגע והחיבור? 'כך אמר החוקר / כשנטש שתי כפותיו עזובות בידי / ונמלט מעמי בריצה' (אמר החוקר, עמ' 13).<sup>13</sup>

## סיכום

תמות רבות בשירתה של רבקה מרים הן למעשה תת־נושאים של תמה מרכזית אחת ביצירתה – השאיפה לחיבור אל 'הטרם', הוא 'החלל', הוא האין. אך יש לזכור כי על אף שהמצב האולטימטיבי שאליו שואפת האני השרה הוא האחדות, עולמה השירי של רבקה מרים מורכב ומתהפך, ואין בו אמירות חותכות ומוחלטות. לפיכך נמצא גם שירים יוצאי־דופן, הנוטים חסד דווקא לשניות, ולפחות מתפייסים עמה, ומזכירים לקורא כי היא־היא אשר מאפשרת ארוס, מגע ופיריון: 'אף שהציפור לא נבתרה / היתה מתיקות הבתירה מושכת אותה עד מאד / בראותה שהזית מולה הפך בהסדקו לשני גזעים / המושכים זה מזה עלים בחמדה' (מקום, נמר, עמ' 14); 'כשהשתי והערב מופרדים לכדי רגע / כדי שתתקיים משיכתם' (מקום, נמר, עמ' 23). הכותבת, שמיטיבה לראות לנפש האדם, מבינה

13 מעניין לשים לב לדמיון אל יוסף הנוטש בגדו אצל אשת־פוטיפר.

את האיום הטמון באחדות, בכך שהיא מערערת על מוצקותם של הפרטים המרכיבים אותה:

איש אחד היה בארץ, שנולד מן הים... כנראה, אמרו האנשים, שמוצאו של האיש מן הזמן שלפני היום השני לבריאה, היום בו הופרד הים מן היבשת. אצלו הם עדיין חבורים. האנשים אהבו אותו ופחדו מפניו. אהבו אותו כיוון שתמיד הרגישו על ידו כאילו הם בחופשה. אהבו אותו מכיוון שתמיד כשהתבוננו בו חשו שגם בתוכם זורם הים. והם חששו מפניו מכיוון שכשהיו על ידו נדמה היה להם שכל הדברים שבביתם וסביבם אינם מה שהם נראים (חלונות בהקיץ, עמ' 25).

ואולם, אין ספק כי תשוקתה של האני השרה, שמתבטאת בתמות המשנה שבהן דנו, מכוונת רובה ככולה אל אותו טרם, אל עולם של אחדות, של אינסוף, של התפשטות מ'דעת' ומהבחנות והמחיצות שהיא יוצרת. מתוך הנהייה אחרי עולם זה, נובעים שירים נועזים המבטאים מחשבה מקורית וחדשנית.

#### ספריה של רבקה מרים:

- כַּתְנַתִּי הַצְּהָבָה, שירים ורישומים, תל אביב 1966.
- טבעתי בחלונות, שירים ורישומים, תל אביב 1969.
- כסאות במדבר, שירים, תל אביב תשל"ג.
- עץ נגע בעץ, שירים, תל אביב תשל"ח.
- הקולות לקראתם, לקט שירים, ירושלים תשמ"ב.
- חלונות בהקיץ, סיפורים ואיורים לילדים, תל אביב תשמ"ז.
- משירי אמות האבן, שירים, תל אביב תשמ"ח.
- רק האש והמים, כמו-סיפורים; הוצאת כרטא, ירושלים תשמ"ט.
- מעבר לגבעות האחרונות, לקט סיפורים לילדים, תל אביב תשנ"ב.
- מקום, נמר, שירים, ירושלים תשנ"ד.
- נפל דבר, סיפורים, ירושלים תשנ"ו.
- מקרוב היה המזרח, שירים, ירושלים תשנ"ו.
- נח היהודי, שירים, ירושלים תש"ס.
- אמר החוקר, שירים ורישומים, ירושלים תשס"ה.
- בעל הנס ועוד עוברי אורח, שירים ורישומים, ירושלים תשס"ו.