



ד"ר יאיר קורןמיימון,
המחלקה לספרות, האקדמית
גורדון. דוא"ל:
yairma@gordon.ac.il

לציטוט: (מדעי הרוח) – י' קורן-מיימון, "כל הסימנים היו במקום ההתגלות" – הפואטיקה של המערכת הסימבולית בשירת האהבה של רחלי אברהם-איתן, חמדעת, כ (תשפ"ו).

מילות מפתח:
רחלי אברהם-איתן; תמת האהבה כציר קונצנטרי; מערכת סימבולית; קרל גוסטב יונג (ארכיטיפים).

"כל הסימנים היו במקום ההתגלות" – הפואטיקה של המערכת הסימבולית בשירת האהבה של רחלי אברהם-איתן

יאיר קורןמיימון

תקציר

המאמר מציע קריאה מחקרית חדשה בשירת רחלי אברהם-איתן, המעמידה את תמת האהבה כציר קונצנטרי מכוון ביצירתה. לצד שלושת צירי הפרשנות שהותוו במחקר: המגדרי-ממטי, האסתטי והאונטולוגי, אטען כי האהבה היא המוקד היסודי המלווה את המשוררת מראשית דרכה, וממנו מסתעפים מעגלי המבע והמשמעות המזינים את רובדי שירתה.

הדיון מתמקד בייצוגי האהבה בין גבר לאישה ובאופן שבו היא מתעצבת כרשת סמלים ענפה המכוננת מנגנון של עיבוד והתמרה רגשית. באמצעות ניתוח סמלי היסוד (הציפור, הרוח, האור, המים) ומוטיב הדרך, אצביע על תהליך של שינוי והתפתחות, שבו היסודות המופיעים בספריה הראשונים כרכיבים נפרדים מתלכדים לאורך מכלול יצירתה לכדי משמעות כוללת המעניקה ליצירה עומק מטאפיזי טרנסצנדנטי.

התלכדות זו מכוננת את הוויית המשוררת כסובייקט נשי עצמאי ומאפשרת לה גאולה קיומית וחירות פנימית, שמוליכות אותה ליצירת מרחב שירי אוטונומי המשוחרר מכבלי התפיסה הפטריארכלית ומהכפפת החוויה הנשית למבט הגברי. מכאן שקריאה דיאכרונית והוליסטית במכלול ספריה של אברהם-איתן חיונית ואף הכרחית לחשיפת הצופן הפואטי; שכן היא מדגימה כיצד ייצוגים מאוחרים משמשים התמרה של יסודות מוקדמים ומשקפים תמורות שחלו בנפש הדוברת, שמצליחה ליצור לעצמה קול שירי ייחודי המגשר בין מסורת הליריקה העברית למבע מגדרי חתרני פורץ דרך.

הקדמה

רחלי אברהם־איתן היא משוררת, חוקרת ומייסדת כתב העת לספרות ולאמנות 'שבילים', יו"ר 'בית הסופר מודיעין והסביבה' והוצאת הספרים 'שבילי אור'. יצירתה הענפה כוללת עד כה שלושה עשרה ספרי שירה, כמה מהם תורגמו לשפות רבות וזכו להכרה בין־לאומית. היא כלת פרס ראש הממשלה (2017) ושר החינוך (1997) וזכתה במקום הראשון בקונגרס המשוררים העולמי (2018). רחלי בעלת תואר דוקטור מטעם אוניברסיטת בר־אילן, ועל הישגיה בשדה הספרות והתרבות הוענק לה תואר דוקטור כבוד מטעם האקדמיה העולמית לאמנות ותרבות (WWAC)¹.

נוכחותה הבולטת והחיונית של אברהם־איתן בתודעה התרבותית בישראל ומקומה הייחודי בשירה העברית בעשורים האחרונים מעוררים עניין בביקורת ובמחקר. יצירתה, שזכתה לאהדה בקרב קהל קוראים, נעה בין הריאלי למטאפיזי, בין האישי לקולקטיבי ובין המסורתי למודרני ולפוסט מודרני, תוך דיאלוג מתמיד עם נופי הארץ ומקורותיה.

מ'בוקר ירוק' (1997) ל'נמעט בית' (2024) – תהליך של התקבלות מאוחרת

שנות התשעים של המאה העשרים נחשבות לתקופה של פריחה נשית יוצאת דופן בשירה העברית, שאופיינה במעבר מובהק מ'שירה גברית', לאומית־קולקטיבית, לעבר שירה אישית, נשית ופוסט־מודרנית המאתגרת מוסכמות חברתיות. תהליך זה לא התרחש בחלל ריק, שכן בשני העשורים שקדמו לשנות התשעים פעלו במרכז השדה הספרותי דמויות מפתח כדליה רביקוביץ, שזוהתה עם חבורת 'לקראת', יונה וולך, שהשתייכה לחבורת 'עכשיו', ומירי בן שמחון שנמנעה מלהשתייך למרכז ספרותי כזה או אחר. משוררות אלו, שהציבו במרכז יצירתן מבע אינדיווידואלי נשי נועז, סללו את הדרך והשפיעו על התגבשותו של גל המשוררות שביסס את מעמדו בשנות התשעים.

בשנות התשעים פרצו וביססו את מעמדן משוררות כמו אגי משעול, ששילבה בשירה הומור ואירוניה עם עומק קיומי, ונורית זרחי, שהציעה לשון סוריאליסטית ופסיכולוגית עמוקה; חביבה פדיה הביאה קול חדש הממזג מיסטיקה יהודית ומסורת מזרחית; אפרת מישורי הציגה בכתביבתה רגישות חזותית וצורנית ייחודית לארגון המילים על המרחב של הדף, תוך שילוב בין מינימליזם אינטלקטואלי ומשחקי לשון לסגנון ניאוראוונגרדי. לצידן פעלו קולות כחיה פנחס־כהן, שגשרה בין עולם האמונה למודרניזם; חדווה הרכבי, ששכללה את זרם

1 י'רחלי אברהם־איתן', לקסיקון הספרות העברית החדשה; 'רחלי אברהם איתן', ויקיפדיה.

התודעה ומיה בז'רנו ששילבה מדע וטכנולוגיה בכתיבתה הלירית.

נוסף להן, יערה בן דוד, שכתבה שירת קולאז' המשלבת אומנות ומוזיקה וקישרה בין עולם המיתוס להוויה של ימינו, וציפי שחרור, שחיברה שירת וידוי אינטימית שיש בה אלמנטים תרפויטיים. יוצרות אלו, לצד אחרות נוספות, המשיכו והרחיבו את גבולות השיח הנשי בשירה הישראלית. פריחה זו נתמכה במידה רבה על ידי הקמת מסגרות חדשות, כקבוצת 'הליקון' וכתב העת 'דימוי', וכן בעידוד פרסום השירים בכתבי עת כמו 'מאזניים', 'פסיפס' ו'עיתון 77', שהעניקו לקולות אלו בימת ביטוי רחבה.

הופעתה של רחלי אברהם־איתן בזירה הספרותית עם פרסום ספר ביכוריה 'בוקר ירוק' (1997) הייתה אירוע מובחן בתוך הנוף הפואטי של שנות התשעים. ייחודיותו של האירוע טמונה בראש ובראשונה בדיאלוג הבינדורי שנוצר תחת חסותו של המשורר נתן יונתן, אשר זיהה אותה כ'משוררת בנפשה וברוחה' שניחנה ביכולת שירית סגולית ובאיכויות ליריות נדירות. תמיכה זו זכתה להד מצד המוציא לאור ישראל כרמל, שקבע כי שירתה מצטיינת ברעננות ההסתכלות והביטוי במגע עם העולם האנושי ועולם הטבע.² בעוד חלק מהשירה הנשית בת התקופה נטה לעבר פירוק מבנים פוסט־מודרני או מבע מנוכר, יצירתה של אברהם־איתן הציבה אלטרנטיבה של פואטיקה המכוננת סינתזה בין הריאלי למטאפיזי ובין המסורתי למודרני והפוסט־מודרני.

קובץ השירה 'בוקר ירוק', שזכה בפרסי הוקרה, מסמן מפנה פואטי חשוב המציע מעבר אפשרי מן הליריקה הקאנונית המסורתית לעבר מבע נשי בעל גוון ייחודי, מבע שמבקש להשתחרר ממניירות סגנוניות ולצקת אל תוך הסוגה הלירית הקלאסית פרספקטיבה מגדרית עכשווית. למרות ההכרה המוקדמת מצד 'דור הנפילים', חל שיהוי ניכר בכינון הדיון המחקרי סביב יצירתה של אברהם־איתן. פער זה נבע, בראש ובראשונה, מהימנעותה של המשוררת מהקדשת משאבים לקידום שיווקי של ספריה הראשונים, בחירה שנבעה מתפיסתה העקרונית הרואה ביצירה תכלית לעצמה ומאמונה כי התיווך המסחרי אינו מתפקידה. אברהם־איתן פעלה במידה רבה בבדידות ספרותית וכתבה מתוך צורך קיומי ודחף נפשי בלב המציאות הישראלית המורכבת. בדידות זו התלכדה עם המציאות התרבותית של שנות התשעים, עשור שהתאפיין בביזור ובהיעדר מרכז ספרותי דומיננטי, כתוצאה מפירוקן של החבורות הספרותיות המסורתיות בכלל. בתוך אקלים מבוזר זה, היא לא נזקקה להשתייכות לקבוצה או לגילדה

2 מכתביהם של נתן יונתן וישראל כרמל לרחלי אברהם־איתן מצורפים כאן מתוך אתר האינטרנט הרשמי של רחלי אברהם־איתן ובאדיבותה (ראו להלן בנספח המאמר).

ספרותית כזו או אחרת, מתוך בחירה מודעת בנתיב פואטי עצמאי שסירב להיכנע לתכתיבים סגנוניים חולפים, ובכך כוננה מרחב יצירה ריבוני ששאב את הצדקתו מתוך עולמה הפנימי. השיח הספרותי המרכזי באותה עת, שקידש את השפה הדיבורית ה'רזה' תוך העדפת האסתטיקה המינימליסטית והמבע הישיר על פני המליצה או הסימבוליקה המורכבת, התקשה לעכל את שירתה המתיכה כנות רגשית עם מערכת סמלים מטאפיזית וארכיטיפית. לכן שירתה תויגה בשוגג תחת קטגוריות מצמצמות כשירה 'לירית', 'רומנטית' ו'מסורתית', הגדרה שנטתה להתעלם מהמורכבות המטאפיזית של יצירתה ומעוצמתה החתרנית אל מול מוסכמות התקופה.

ההבשלה המאוחרת בהתקבלות שירת אברהם-איתן נעוצה בתהליכי עומק שעברו על שדה הספרות והאקדמיה בעשורים האחרונים. עם השנים, תהליכי הבשלה בביקורת הפמיניסטית אפשרו מעבר משיח של מחאה בוטה לעבר פענוח 'אוטולוגיה מגדרית', המזהה בשירה כינון של סובייקט נשי ריבוני. אברהם-איתן היא אחת מהמשוררות הראשונות הבולטות שעיצבו באופן מובהק מודל זה, המתיק את המבע הנשי אל עבר זהות אוטונומית המנהלת דיאלוג רציף ושורשי עם מקורות היהדות. בכך טמונה תרומתה הסגולית כחוליה חלוצית בשושלת המשוררות הישראליות החשובות, המייצגת נדבך הכרחי ושלב התפתחותי טבעי בכינונו של קול נשי ריבוני.

כיום, עם הצטברות 'מסה קריטית' של קורפוס רחב ועל רקע הרנסנס בדיאלוג בין השירה העכשווית ל'ארון הספרים היהודי', אני סבור כי בשלו התנאים לחקור את יצירתה ואת תרומתה הסגולית לעיצוב פני השירה הישראלית בת זמננו.

במאמר זה אני מזהה כיצד סמלים המופיעים בשירה הראשונים מתגבשים לאורך ספריה לכדי מערכת סימבולית טרנספורמטיבית המעניקה ליצירתה עומק מטאפיזי. מהלך זה מאפשר לי לפענח את 'הסמכות הפואטית' של יצירתה כעמדת ביניים דינמית, המסרבת להיכנע למניפסטים מוצהרים או להכרעות סגנוניות תקופתיות; להבנתי, דווקא איהשתייכותה של אברהם-איתן לזרם ספרותי כזה או אחר היא שהפרתה את הטקסט ה'איתני' וכווננה יצירה רב-שכבתית שהקדימה את זמנה.

סקירת מחקר

שלושת צירי הפרשנות בשירת אברהם-איתן: מגדרית, תמטית-אסתטית ואונטולוגית
המחקר שנכתב על אודות יצירתה של אברהם-איתן חושף מארג פואטי הנפרש על פני שלושה

צירים תמטיים מרכזיים המקיימים ביניהם זיקות גומלין הדוקות. המוקד הראשון נוגע לממד המגדרי־פמיניסטי המעצב את תודעת הדוברת וזהותה; המוקד השני בוחן את מיקומה האסתטי של שירתה בתווך, כזו הנעה בין המסורתי לבין המודרני הקלאסי והפוסט־מודרני ה'רד' והמרוסן; והמוקד השלישי מתמקד בתנועה האונטולוגית המתמדת שבין המרחב הריאלי־קיומי לבין המרחב המטאפיזי־טרנסצנדנטי. להלן אמפה את התייחסות המחקר למוקדים אלו ואציג את עיקרי התובנות העולות מהם.

לממד המגדרי־פמיניסטי תפקיד מכריע בעיצוב זהותה של הדוברת ובתהליכי כינונה כסובייקט. ממד זה נידון במאמרה של דליס, שמאפיינת את שירתה של אברהם־איתן כביטוי לעוצמה נשית ייחודית הפורצת דווקא מתוך עמדה של צניעות ושתיקה. עוצמה זו נשענת על דינמיקה פרדוקסלית שבה 'תנועת המילים' מנצחת את ההיאלמות ומנציחה את החיוניות היצירתית. דליס סבורה ששירתה של רחלי מכווננת מעטפת חושית עשירה: ויזואלית, מוזיקלית ותחושתית, המשלבת רגש עם סמלים טרנסצנדנטיים, כגון המים והצבע הכחול, המעניקים חיות לדמות הדוברת ומכווננים אותה כסובייקט שורשי ובעל זיקה אמונית.³

תפיסה זו של עיצוב הדיוקן הנשי מקבלת משנה תוקף בדבריה של קווה, הרואה בשירת אברהם־איתן יצירה נשית מאוד, עדינה וציורית, המתמקדת בהארת רגעי חיים בשלל צבעים וצלילים. קווה מדגישה כי מדובר ב'שירי נפש' אישיים וחשופים, המשרטטים דיוקן של אישה גאה שחוויות חיים מורכבות, כגון אהבה, גירושין ואובדן, עיצבו את אישיותה.⁴ הדיוקן הנשי שמשרטטת קווה מתוך שברי הזוגיות משמש מצע לניתוחו של קינר, המעתיק את הדיון מן המישור הפסיכולוגי־חוויתי אל עבר אלגוריה כוללת של שחרור פואטי. לדיון, שירתה של אברהם־איתן היא מעין 'אוטוביוגרפיה מוצפנת' שמציעה קוד פענוח למסעה הפמיניסטי של הדוברת, המנסה לנסוק מעל טלטלות חיים קשות שפקדו אותה. באופן זה, הכתיבה משמשת כאמצעי ריפוי שממיר את חווית השבר והעוול למרחב של יצירה, משמעות וריבונות פואטית.⁵

הרץ־טוקר מזהה בשירתה של אברהם־איתן 'תובענות פמיניסטית' הנשזרת בתחכום בתוך כתיבה חושנית, שמציבה את החושניות ככסות המסתירה תחתיה עמדה נשית סמכותית ואיתנה. לדעתו, רחלי היא משוררת 'מפוקחת' המגייסת בתחכום רב את סגנון הכתיבה

3 דליס, 'על שלושה ספרי שירה', פסיפס, 49 (תשס"ב), עמ' 49–53.

4 צ' קווה, 'רחלי אברהם־איתן – מחזור אור, שיר ואישה', פסיפס, 81 (תשע"א), עמ' 39–40.

5 ג' קינר (קיסניגר), 'החור שבלב ושירת השחרור', גג, 44 (תשע"ח), עמ' 119–123.

הנשי והרך כערוץ להטמעת סמכותה; דרך שימוש במקורות הקאנוניים ובמשחקי מילים היא מעבדת חוויות של משבר ואובדן וממירה את הכאב לעוצמה בכינונה של זהות אוטונומית.⁶ עמדה זו זוכה להרחבה גם בדבריה של גולן המדגישה את האופן שבו אברהם-איתן רותמת את המעשה השירי ככלי אקטיבי להיחלצות מ'כלא חייה', תוך הפיכת הכתיבה למבע של התעלות וחירות, למנוף של גאולה עצמית ושחרור נשי.⁷

אוסף ואומר כי הפן הפמיניסטי בשירת איתן אינו נובע מצו אופנתי או מנשיאת 'דגלי' אידאולוגי מוצהר, אלא מתוך מהותה האנושית והחוויות שעיצבו את חייה. המשוררת מעצבת דיוקן של אישה המתחבטת בין המחויבויות למסגרת המשפחתית לבין הרצון לתת ביטוי לקולה הפנימי. קונפליקט זה מזוקק בדימוי של 'אישה ירוית ציפיות' הנעה בין ה'סירים' ל'שירים' ושואפת להשגת מימוש רוחני וחירות אישית חרף הבעל ה'סוהר', עול מטלות הבית והתביעות החברתיות המצופות ממנה.⁸ בכתיבתה, היא הופכת את חוויית הלידה הפיזיולוגית למקבילה מוחשית לתהליך היצירה, ובכך היא מדגישה כי מעשה הכתיבה כרוך במאמץ ובסבל ממשיים המובילים בסופם להתעלות אומנותית. פן פמיניסטי נוסף בא לידי ביטוי בשימוש החתרני שעושה המשוררת בלשון המקורות; היא פולשת אל הטקסטואליות היהודית הקאנונית, שנתפסה היסטורית כמעוז גברי, ומעצבת אותה מחדש כמרחב של יצירה נשית אוטונומית. אברהם-איתן אינה דוחה את המורשת של עולם המסורת, אלא רותמת אותה ומחלצת מתוכה סמכותיות נשית חדשה, ההופכת את 'ארון הספרים' היהודי לכלי של שחרור, גאולה עצמית וכינון זהות נשית חופשית.

לצד הבחינה המגדרית, עולה במחקר הספרותי הדיון במיקומה התמטי-אסתטי של שירת אברהם-איתן בתווך, כפואטיקה שנעה בין המסורתי למודרני ולפוסט-מודרני ה'רך' והמרוסן. לויקאפח מעגנת תפיסה זו באמצעות ניתוח מחזור השירים 'חלונות 2002' המופיע בספרה 'נופי הבית'.⁹ ניתוח זה מצביע על מתח דיאלקטי בין החיוניות המודרניסטית לבין הניכור הטכנולוגי של העידן הפוסט-מודרני. לדידה, אימוץ המושגים מעולם הטכנולוגיה בשירת אברהם-איתן, כגון 'חלונות' (Caps lock, Backspace, Delete (Windows), מכונן מטאפורה אירונית למרחק הקיומי בין בני אדם, המדמה את התקשורת האנושית למערכת פלט קרה

6 נ"ה טוקר, 'אהבת אישה – תהום רבה', פסיפס, 57 (תשס"ד), עמ' 49–52.

7 א' גולן, 'שירת השחרור הנהדרת – היא שירת השחרור הנשית', חדשות בן עזר, 1281 (2018), עמ' 12–7.

8 להרחבה בסוגיית תפיסת עולמה הפמיניסטית וכינון זהותה הנשית, ראו בשיחות שנערכו עם המשוררת: ח' יעוז-קסט, 'חלונות ללשון המטאפורה עם רחלי אברהם-איתן (פגישות)', פסיפס, 57 (תשס"ד), עמ' 39–41; הנ"ל, 'עם רחלי אברהם-איתן לרגל הופעת ספר שיריה "מעלית אל הים"', פסיפס, 64 (תשס"ז), עמ' 42–45.

9 ר' אברהם-איתן, נופי הבית (שירים), ירושלים תשס"ג, עמ' 7–9.

או למפגש עם 'תוכנה זרה'. עם זאת, לויקאפח מבהירה כי אין מדובר בפוסט-מודרניזם רדיקלי, אלא במיקום ייחודי בתוך ובו 'שפת הנוף' החיונית של המשוררת מצליחה לחדור מבעד למחיצות הדיגיטליות ולהטעין את הכלי הטכנולוגי בתוכן רגשי ושורשי. בכך, היצירה מכוננת 'שפת בית' פנימית המגשרת על הניכור הדיגיטלי וממירה את המציאות המלאכותית לכדי מבע של שירה אנושית וחיונית.¹⁰

בדומה ללויקאפח, גם שתל מזהה בשירת אברהם-איתן את היכולת ליצוק יסודות אנושיים בתוך החיץ הטכנולוגי המנוכר. הוא מצביע על הקצנה בתחושת הזרות, המשתרעת מהניכור האנושי במרחב העירוני ועד לפלישתה של 'תוכנה זרה' אל תוך השפה הזוגית; פלישה זו מנתצת את אשליית ה'יחד' ומצמצמת אותה לכדי מצב של 'בדידות פוגשת בדידות'. עם זאת, הוא מדגיש את כוחה של המשוררת לרתום את שפת המחשב והתקשורת המודרנית ככלים לגישור על המרחק, ובכך להציע 'תקווה לנחמה' המחלצת חמימות אנושית מתוך מציאות טכנולוגית מנוכרת.¹¹

בניגוד ללויקאפח ושתל, שהתמקדו בייצוגי הניכור הטכנולוגי וביכולת לגשר עליו, בלפור חקק מציב נקודת מבט חלופית המזהה בשירתה שבר בסיסי עמוק, הנוצר מהפער שבין הזיכרונות הביוגרפיים של אברהם-איתן לבין תמונת המציאות הפוסט-מודרנית העכשווית. תפיסה זו מעוגנת בדיסוננס שבין המרחב הנוסטלגי והאידיאלי של ילדותה האישית, המשמשת כאן ייצוג לילדותם הנאיבית של ישראלים רבים בני דורה באמצעות סמלי עבר דוגמת 'שוקולד של פרה', לבין המציאות המאכזבת של העידן הנוכחי. לדידו, שירתה משמשת זירה להתנגשות בין כיסופי העבר לתחושת השבר והריק הקיומי המלווה את ההווה המנוכר.¹²

המוקד השלישי בוחן את המתח האונטולוגי שבין הממשות הריאלית לבין הרובד המטאפיזי. ברזל פורש בשלוש מסות חשובות את הדינמיקה ההתפתחותית של מוקד זה כמהלך תלת-שלבי בשירת אברהם-איתן: בראשית הדרך (2009), הוא סבור ששירתה מתמקדת בכינון זהותה האישית דרך העמקת הקשר למורשת האב ולמקורות הקדוש היהודיים.¹³ שלב השני (2011), הוא מזהה פריצה של ה'מעגל' האישי והמשפחתי לעבר תנועה של טרנסצנדנציה – שלב של התעלות רוחנית ומטאפיזית שבו השירה הופכת למבע המאפשר נסיקה מהוויית

10 אי-לויקאפח, 'שפת הנוף – שפת הבית: התבוננות בסדרת השירים חלונות 2002', תהודה, 23 (תשס"ד-תשס"ו), עמ' 77–79.

11 ש' שתל, 'כנסת כשיר אהבה ויוצאת כהספד על אובדנה', עיתון 77, 298 (תשס"ה), עמ' 6–7.

12 ב' חקק, 'נופי הבית – נופי הנפש', דימוי, 29 (תשס"ז), עמ' 82–83.

13 ה' ברזל, 'שירה של מעלה באפיקי הזמן', שבילים, 3 (תשס"ט), עמ' 31–48.

היום-יום המוגבלת אל עבר קיום רוחני נשגב.¹⁴ לבסוף (2015), התפתחות זו מגיעה לבשלות הממזגת את הניגודים: הדוברת אינה נותרת רק בהתעלות רוחנית, אלא חוזרת אל המציאות האנושית, המשלבת את החוויה הלירית האינטימית עם תודעה אפית רחבה ושליחות מוסרית כלפי החברה והלאום.¹⁵

התפתחות דומה לזו שהציע ברזל משתקפת גם בשלושת מאמריו של הרצל חקק, המזהה בשירה ה'איתנית' תנועה הדרגתית של חיפוש אחר גאולה קוסמית. במאמרו הראשון, חקק מצביע על כוח מטאפיזי ('קרן עין כחולה') המבקע את המציאות הריאלית לעבר עולם פנימי-קמאי של 'גן עדן אבוד'. תהליך זה משנה את מהות הזמן והעולם תוך השתחררות מכבלי החומר ('חבלי גוף') ומחולל תמורה בתפיסת הזמן המאפשרת לדוברת לשוב אל עולם בראשיתי של ילדות והתחלה.¹⁶ במאמר השני והשלישי, חקק מזהה העמקה של מגמה זו: השירה חותרת כעת לאחדות קוסמית המבטלת את החציצה שבין ארץ לשמיים. הניסיון לגבור על סופיות הקיום מתבטא בכינון 'תודעה מארחת' – עמדה נפשית המגשרת בין האחיזה בממשות הקונקרטי לבין הממד המטאפיזי, והופכת את תודעת המשוררת למרחב מכיל שבו הנשגב יכול להתארח בתוך מציאות החולין האנושית; דרכה, המשוררת מרוממת את חוויות היומיום לדרגת קדושה ומאפשרת לאדם לשוב ולהתחבר אל מהותו הפנימית.¹⁷

אני סבור שטביעת האצבע השירית הייחודית של אברהם-איתן נוצרת מתוך בחירתה הטבעית והמודעת שלא להכריע בין הקטבים הסגנוניים והתמטיים המנוגדים המשתקפים בשלושת צירי הפרשנות של יצירתה, ובכך טמון סוד כוחה של שירתה. השהיית הכרעה זו, המציבה את הדוברת בעמדת ביניים בין העולמות המנוגדים, מאפשרת למתחים פנימיים להפרות את הטקסט ולכוון יצירה רב-שכבתית; כך, מבע רגשי חשוף ובלתי מתווך מתגבש לכדי שירה אותנטית בעלת סמכות פואטית, כזו המעניקה לווידי הלירי תוקף של אמת אמנותית אישית. ברובד הרעיוני, השירה מתיכה יסודות מיסטיים וארכיטיפיים אל תוך תפיסת עולם מודרנית, המגשרת בין המציאות הריאלית של ה'כאן ועכשיו' לבין הוויה מטאפיזית המגולמת ב'שם' ובמרחבי 'עולמות עליונים'. סינתזה זו מעניקה לחוויות הדוברת משנה תוקף ומכוננת מרחב שבו הרובד הריאלי אינו מתבטל, אלא נטען במשמעות טרנסצנדנטית

14 ה' ברזל, 'מן המעגל אל הניצב', מקור ראשון, ג באלול תשע"א, עמ' 22.

15 ה' ברזל, 'בין מבע לחוויה, בין מושג למוצג', האומה, 197 (תשע"ה), עמ' 117–121.

16 ה' חקק, 'העין הכחולה במהירות האור', מבוע, 37 (תשס"ב), עמ' 89–93.

17 ה' חקק, 'החיפוש אחר מהות אחרת', הצופה, 23 בספטמבר 2005; הני"ל, 'לפני המעוף, בעקבות הזמן', פסיפס, 87 (תשע"ב), עמ' 34–36.

ובקדושה המקנה לו מעמד נשגב.

'היא אינה יוליה, אתה אינך רומיאו' – האהבה כציר קונצנטרי

מאמר זה בא למלא פער מחקרי מובחן בחקר יצירתה של אברהם־איתן. עד כה, נטה המחקר הביקורתי לבחון את שלושת הממדים המרכזיים בשירתה – הממד המגדרי (החתירה תחת הפטריארכיה), הממד התמטי-אסתטי (מערך הסמלים והלשון המקראית), והמדד האונטולוגי (שאלות של אבל, קיום וגאולה מטאפיזית) – כקטבים נפרדים, בלא להצביע על התשתית המושגית המלכדת אותם. המאמר מבקש להציב את האהבה כציר רביעי, אשר אינו בגדר תוספת תמטית גרידא, אלא משמש כפריזמה הארכיטקטונית המאחדת ומסבירה את המתחים המובנים שבין הצירים האחרים, וכמנוע המפעיל את התפתחותם הדיאכרונית. ציר האהבה בשירת אברהם־איתן – על מופעיה השונים: אהבת בת להוריה, אהבת אחות לאחיה ואחיותיה, אהבת אישה לגבר, אהבת אם לילדיה, ואף אהבה של משוררת וחוקרת ספרות לשפה העברית עצמה – מתגלה כווקטור אימננטי המגשר על השברים הקיומיים ביצירתה ומקשר ביניהם באופן אורגני. דרך ציר זה מתברר כי המתח התמטי-אסתטי (הפקעת לשון הקודש והסמלים המקראיים) אינו מהלך טכני בלבד, אלא הוא הכלי המרכזי שבאמצעותו הדוברת מנהלת את הדיאלוג המגדרי שלה מול המבט הגברי והסדרים הקוננטיים. פירוק זה של הלשון משרת את התכלית האונטולוגית של שירתה: המרת הפסיביות המיוסרת ואבל האובדן בכינון סובייקט נשי ריבוני, המעצב קוסמולוגיה חדשה מתוך חורבותיו. באופן זה, חקירת ציר האהבה מציעה סינתזה מחקרית חלוצית, המראה כיצד הטרנספורמציה של רגש האהבה יוצרת את המרחב שבו מתלכדים המגדר, האסתטיקה והקיום לכדי תודעה הוליסטית ואוטונומית אחת.

כבר בספריה המוקדמים, 'בוקר ירוק'¹⁸ ו'קרן עין כחולה'¹⁹, מתהווה תשתית למערכת סימבולית רבת־נועית. סמלים חוזרים אלו פועלים כלייטמוטיבים שנטענים במשמעויות נפשיות, הולכים ומשתכללים בכל אחד מקובצי שירתה, כשהם לובשים פנים אחרות ומעצבים מחדש את שיח האהבה בהתאם להקשרי המקום, הזמן והחויה. הדיון ינתח את המנגנון המבוסס על סמלי היסוד: הציפור, הרוח, האור והמים, לצד מוטיב הדרך. אלה שזורים כחוט השני לאורך מכלול הקורפוס השירי של אברהם־איתן ועוברים שינויים המבטאים

18 ר' אברהם־איתן, בוקר ירוק: שירים, בעריכת נ' יונתן, תל-אביב תשנ"ז.

19 ר' אברהם־איתן, קרן עין כחולה, [ח"מ] תש"ס.

את הזיקה שבין התהוות האהבה לבין הבניית העצמי ועיצוב הזהות. אצביע על הדינמיקה הטראנספורמטיבית במערך הסמלים, אשר מכוח המשמעויות המשתנות הנטענות בהם הופכת לגורם המעצב מחדש את ריבוי פניה של האהבה. סמלי היסוד, שהופיעו בביכורי שירתה כאלמנטים מבודדים, מתלכדים בתהליך מדורג לכדי משמעות הוליסטית המעניקה ליצירתה עומק מטאפיזי ומכוננת סובייקט נשי אוטונומי. באופן זה, המאמר מציג סינתזה מחקרית בין הצירים שנדונו עד כה במחקר כקטבים נפרדים. הצלבה זו חושפת את המעבר ממערכת יחסים חיצונית-תלויה לתהליך פנימי של התפתחות תודעתית וגילוי עצמי ריבוני, המשחרר מהפריזמה הפטריארכלית המצמצמת.

סמלי היסוד: הציפור, הרוח, האור והמים

חלק זה מתחקה אחר ראשית התגבשות השפה הסימבולית ביצירת אברהם-איתן, שלב שבו סמלי היסוד מופיעים כמרכיבים מבוזרים ונטולי זיקה מבנית מובהקת. בניגוד למנגנון התהליכי המאוחר, כאן ניצבים הציפור, הרוח, האור והמים כיחידות משמעות מבודדות המבטאות חוויות רגשיות נקודתיות של כמיהה, מועקה או ראשית מודעות עצמית. הופעתם המפוזרת בקבוצה המוקדמים משקפת את שלביו הראשוניים של תהליך הבניית העצמי הנשי; זהו שלב חיפוש שבו טרם גובשה רשת הזיקות ההוליסטית המאפשרת להתיק את החוויה הפרטית אל המישור המטאפיזי והריבוני המאפיין את כתיבתה המאוחרת.

דוגמאות רבות לכך נמצאות בספר 'בוקר ירוק', שבו הסמלים מהווים אמצעי לתיאור הלכי נפש: מופעי הרוח: 'ורוח מפיסת מנשבת בנו / רוקמת לגוף אחד', 'תלתליו הכירו את הרוחות', 'עונדת צדפים / על שמלה חשופה לרוח', 'מעננת / מננעת את גוף הרוח', 'פוערת לב / לחוש ברוח / ולנעת', 'הרוח / מפזר את הפנים / פנימה [...], רוח עקש', 'התפזרנו כמו עננים / לכל רוח'.²⁰ ייצוגי האור: 'הפוכבים שומרים / מרחק שנות אור', 'בעיניך / זרימת אור כחלחל / קוראת לי ברמז', 'ותשוקה להרחיב לכת [...], הבזקי חום ואור', 'מטאורים צונחים / כל הלילה / במהירות האור', 'קפולים בעור / סוגרים את האור'.²¹ סמלי המים: 'מזרימה את עצמי / כמו נחל וממשיכה ללכת', 'פתחתי תריסי אגני / שתוכל להאזין לשירת / חלוקי הנחל בעורקי', 'אבל בחוץ היא כנרת / מצליחה לשדר / אדוות על פני המים', 'אמבט המלים שלך / מעלה אדים כקוף / בין אדוותיו עלולים להסחף / אפילו ענקים', 'אני שוקקת חיים / מפכה

20 אברהם-איתן (לעיל הערה 18), עמ' 12, 14, 24, 30, 37, 50, 55.

21 אברהם-איתן (שם), עמ' 19, 22, 26, 27, 50.

כְּמַעֲנֵן. / כָּל מַעֲשֵׂי חַמִּים / גּוֹעֲשִׁים כְּגִיזָר.²² דימויי הציפור: 'בְּצִיּוֹץ הַצְּפוֹרִים בִּינִיהֶם / נִימָה מְנַחֲמֶת', 'מִתְרוֹמָמֶת אֶל הָאֵוִיר כְּצֹפֹר', 'אֲבָל נּוֹצְוֹתֵי בְּשָׁמִים', 'תְּזַמְרֶת צְפוֹרִית', 'מְנַסָּה לְנַסֵּךְ כְּנֶשֶׁר [...] כּוֹנֶסֶת נּוֹצוֹת טֹס [...] אֶתָּה תִּפְרָפֵר בְּכִנְפֶיךָ / וְתִנַּחַת כְּתִרְנָגוֹל', 'נַחְלִיאֵלִית הֵייתִי'.²³ מגמה זו של הופעת הסמלים כיחידות מבע מבוזרות מוסיפה להדהד ולהשתכלל גם בספרה השני, 'קֶרֶן עֵין כּחֹלָה', שבו נטענת התשתית הסימבולית במטענים רגשיים נוספים המעמיקים את ייצוגי האהבה, למשל, מופעי הרוח: 'גּוֹפֶד / פִּלְגִי גַעְגּוּעִים / סַע בְּעַקְבֵי הָרוּחַ', 'גּוֹלְשִׁים בְּמִדְרוֹנוֹת הָרוֹמָנְטִיקָה [...] בְּסוֹף מִתְפַּזְזִים כְּמוֹ חוֹל בְּרוּחַ', 'אֵילָן נִכְנַע לָרוּחַ [...] / וְכִמְיָה חֲדָשָׁה זֹרָמֶת בְּעוֹרְקֶי', 'רוּחַ הַדֶּפֶק / עַל חִלּוֹן רָחֵב [...] / נוֹף רַעְנָן / שְׂכַבְנוּ עַל אֶדְן / יְרוּנֵי אֶהְבָּה'.²⁴ ייצוגי האור: 'שְׁנִיכֶם זֹהָרִים מְרַחֵק / כְּשֶׁנִּי עָלִים מְצַהִיבִים / רוֹטְטִים בְּנִפְרֵד', 'וְכֶכָּה לְאוֹר הַיּוֹם הִלַּח / וְנִקְנוּ צוּף [...] / בְּדַמְנוּ כְּפִרְפֵּר / שְׁפֹר מוֹל הָאוֹר', 'אֶלְמוֹת אוֹר / נוֹשְׁקוֹת לְסֻלְעִים הַלְחִים', 'אֶתָּה שׁוֹאֵל אִם לְהִרְכִּיב / אֶת הַתְּאוּרָה בְּמִרְפֶּסֶת / אֲנִכִּית אוֹ מְאַזְנֶת / אֲנִי שׁוֹאֶלֶת חֶרֶשׁ / מָה זֶה מְשַׁנָּה כְּבָר / כְּאֶשֶׁר הִקִּיר / כְּמִגְדֵּל פִּיזָה- / נְטוּי צִנָּאר'.²⁵ סמלי המים: 'בְּרַבּוֹר צָחוֹר חוֹצָה לֵב אָגֶם [...] / הִיא אֵינָה יוֹלִיָּה, אֶתָּה אֵינָךְ רוֹמִיאוֹ', 'בְּרִנּוֹן בָּלֵב אָגֶם / מְצַלְצֵל / גַּעְגּוּעִי, 'פּוֹשֵׁט בִּי גֶשְׁמִי', 'סִדִּין הַמַּיִם הַכֹּחֵלְחֵל / מִתְקַמֵּט תַּחַת כְּפוֹת גִּידֵנוֹ / הַחוֹבְטוֹת בְּגָלִים', 'יִנְקֶת מְגוּפִי / נְחָלִים. עֵתָּה / אֶתָּה יָם / פּוֹלֵט צִדְפִּיו לַחוּץ [...] / הַזְרֵמֶתִי נְחָלִי / לַעֲשׂוֹת אוֹתָךְ יָם', 'לְאַחַר הַגְּאוֹת / הַתִּזְזֶת אֶת הַמַּיִם / בְּזִרְנוּקִים / וְלֹא הָיָה לִי נוֹחַ / לְהִשָּׁאֵר / אֲךָ תִּשּׁוּ רִגְלֵי לְקוֹם / וְהִפְחַד / לְאַחֵר', 'אוֹקֵינוֹס בִּי [...] / מְרַגֵּעָה אֶת הַמַּיִם'.²⁶ דימויי הציפור: 'מַעֲלָה עַל פְּנֵי חֵיוֹד שֶׁל צֹפֹר [...] / מְשַׁחֲרֶרֶת מִחֲבָלִי גּוֹפָה', 'צְפוֹרִים מְנַקְרוֹת / בְּעֶרְפוֹל חוֹשִׁים', 'כְּשֶׁהֲגוּף נֶעֱטָף בְּלִילָה עוֹרְבָנִי', 'לִהְקֶת שְׁחָפִים / חוֹלְפִים עַל מְכַאֲבוֹ [...] / בְּרוּךְ הוּא / שֶׁלֹּא עָשִׂי שְׁחָפִית [...] / כְּפוֹתֵי לוֹטְפוֹת כְּנֹף אֶפְרוֹחַ מַעֲלָפֶת [...] / מְמַרִּיא דְרוֹר לְבִי, 'מְקוֹרוֹ נִרְעַד [...] / אֵיךְ יָשׁוּב לְלִקֵּט זֶרְעוֹנִים? / אֵיךְ יָשׁוּב לְשִׁיר?'.²⁷

ניצני המערכת הסימבולית ניכרים כבר באחד משיריה הראשונים הנקרא 'כְּצְפוֹרִים'²⁸ שבו מתעצב ראשיתו של המהלך הפואטי שילווה ויטעין את יצירתה ברבדים חדשים של משמעות.

22 אברהם-איתן (שם), עמ' 13, 28, 36, 45, 55.

23 אברהם-איתן (שם), עמ' 22, 30, 38, 39, 52-53, 63.

24 אברהם-איתן (לעיל הערה 19), עמ' 17, 21, 43, 55.

25 אברהם-איתן (שם), עמ' 7, 8, 21, 44.

26 אברהם-איתן (שם), עמ' 7, 10, 11, 21, 45, 46, 56.

27 אברהם-איתן (שם), עמ' 11, 33, 36, 41, 52.

28 אברהם-איתן (שם), עמ' 14.

שיר זה מתאר דיאלוג טבעי, שבו שני יסודות: נחל (מים) וציפורים יוצרים יחד מרחב של אהבה קולחת בין הדוברת לנמען:

בְּנַחַל דָּוָד מִים זֹרְמִים
וְצִפּוֹרִים חוֹגְגוֹת
אֶהְבָּהּ.

זֶרְמֹת הַנַּחַל
בְּעָרוֹץ לִבִּי,
זֶמְרַת הַצִּפּוֹרִים
בְּגִרְוֹנִי.

בּוֹא נְדַבֵּר
בְּלִי קוֹיִם,
מְקַטְעִים — —
כֶּךָ בְּנַחַת,
עֵין בְּעֵין,
כְּשִׁיחַת צִפּוֹרִים
קוֹלַחַת.

הדוברת מבקשת מאהובה: 'בוא נדבר/ בלי קוים, / מקטעים — —', הזמנה לשפה נטולת גבולות ושיפוט הזורמת בחופשיות. זו אהבה החותרת לביטוי טבעי וראשוני, שבו ההגדרות מתמוססות והאחדות שורה. הציפור בשיר היא ישות סמלית המייצגת קול קדום וטהור שקודם לשפה האנושית. הציפורים אינן מדברות, אלא שרות בקול נקי ואורגני, שאינו טעון במילים, אלא בביטוי חושי וצלילי. הן מגלמות את הזיקה שבין חופש לשמחת האהבה, כאשר הפועל 'חוֹגְגוֹת' טומן בחובו ממד טקסי, ריטואלי, כאילו הציפורים עצמן מקיימות פולחן טבעי של אהבה.

הציפור מסמלת אפוא את האהבה כדיאלוג חופשי, כזה שאינו כפוף לנורמות חברתיות וחף ממבני כוח. 'שיחת הציפורים' הופכת לדגם המושלם של השיח הרצוי באהבה — שיח טבעי

ואינטואיטיבי, הנאמן לזרימת הלב. נחל דוד שנמצא בעין גדי הופך כאן ממקום ריאלי למרחב מיתי שבו מתמזגים הטבע והאהבה. המים הזורמים יוצרים זיקה בין נוף הגוף לנוף הנפש; השורה 'זֶרְמַת הַנַּחַל / בְּעָרוֹץ לִפְנֵי' ממזגת בין החוץ לפני, בין הטבע לאדם. הנחל איננו עוד אלמנט נופי אלא ערוץ רגשי, לבבות האוהבים הם הערוץ שבו המים זורמים, כלומר שבו האהבה מתקיימת ומתחדשת. באופן זה, הנחל משמש מטאפורה לחיות האהבה ולשפה השירית עצמה: הנחל זורם, מתעקל, מתנגן, אך לעולם איננו עומד. המים זורמים ב'לִפְנֵי', שירת הציפורים ב'גְרוֹנֵנו': הנחל והציפורים חדלים להיות ישויות נפרדות והם נטמעים באדם. נוצרת הרמוניה קיומית המאחדת בין הטבע והאדם, ומתמזגים האהבה והשפה. בעוד בשיר זה תוארה האהבה כמהלך של איחוד רוחני טוטאלי: כמיהה לנסיקה משותפת ולהתמזגות של קולות, גופים ונפשות, הרי שהשיר 'רְצִיתִי נַחַל'²⁹ שמופיע בספרה המאוחר משרטט תודעה מורכבת יותר של אהבה, המבקשת קרבה אך גם שומרת על גבולותיה.

רְצִיתִי נַחַל

מִפְּכָה

לְצֵלָל אֶל קַרְקָעִיתוֹ

לְלַקֵּט צִדְפֵי חַיִּים

וְהַגִּיגִים צְלוּלִים

לְחוּשׁ טִמְפֶּרְטוּרַת הַמַּיִם

בְּכָל עֵת

לְעֵלוֹת וּלְרֵדֹת

לְשִׁקֵּעַ וּלְצוּף

לְהַפְרֵשׁ עִירָמָה עַל גְּלִי אוֹר

לְהִיּוֹת אֲנִי, כִּי אֲנִי

לְצִדֹּד

וְאַתָּה, כִּי אַתָּה

לְצַדִּי

החווייה הארוטית־הרוחנית בשיר נובעת מהרצון 'לְצֵלָל אֶל קַרְקָעִיתוֹ' של הנחל, אל עומק

29 ר' אברהם־איתן, כמעט-בית, מודיעין תשפ"ד, עמ' 16.

הקיום וחוויית ה'ביחד'. המים, כיסוד נשי ומיתי, מגלמים דחף לביטול גבולות בין ה'אני' ל'אתה', אך הדוברת שומרת על ריבונותה וחופש תנועתה: היא צוללת וצפה מבחירה. כך הופך הנחל לדימוי של אהבה מודעת המגשימה איחוד דרך הכרה בנפרדות: 'לְהִיּוֹת אֲנִי, כִּי אֲנִי / לְצִדְדְּךָ / וְאַתָּה, כִּי אַתָּה / לְצִדְדִי'. זוהי אהבה סימביוטית המאפשרת זרימה הדדית לצד שמירה על גבולות מובחנים, שבה עקרון ה'ביחד ולחוד' מתקיים כאידיאל של חירות בתוך קרבה. סמל הנחל שב ומופיע בשיר מאוחר נוסף שנקרא 'פְּרִידָה'³⁰, כשהוא עובר טרנספורמציה ומגלם עתה את זרימתה המתפצלת של האהבה ואת תודעת הריחוק.

עֲקֹשׁוּ שְׁנֵינוּ זֶרְמִים
בְּעָרוֹצִים מְקַבְּלִים.

הַמְשִׁפְטִים הַמְפְתָּלִים
שֶׁעֲקָלְנוּ כְּנַחַל

בְּשִׁיחוֹת כּוֹאֲבוֹת
הוֹלְכִים וּמִתְקַצְרִים.

אֲנַחְנוּ מִדְּבָרִים
בְּמִשְׁפָּטִים סְתֵמִים

עַם רֵוַח כָּפוּל

בֵּין הַמַּלְאִכִּים.

השיר מתאר את התפוגגות הקשר הזוגי דרך דימוי הנחל כציר מרכזי המבשר על פרידה: הוא מגלם את המעבר מזרימה משותפת להסתעפות נפרדת שבה 'שְׁנֵינוּ זֶרְמִים בְּעָרוֹצִים מְקַבְּלִים' ללא מגע, כשהלשון הופכת מדיאלוג חי למבע סתמי וחרישי. ברוח תפיסתו של יונג, המים

30 אברהם איתן (לעיל הערה 9), עמ' 47.

מסמלים את הלא מודע ואת מסע הנפש,³¹ ודימוי הנחל נטען כאן בממד ארכיטיפי המייצג את תהליך האינדיווידואציה: שני זרמים שנבעו ממקור משותף נפרדים עתה לנתיבים נבדלים. תנועה נפשית זו, שבה כל אחד מבני הזוג בונה מחדש את זהותו דרך כאב הפרידה, משתקפת בהצטמצמות השפה ('המִשְׁפָּטִים') ההופכת מחיה וזורמת לחריץ יבש של מילים חסרות תוכן.

גם המבנה הצורני של השיר מעצב ויזואלית את תהליך ההיפרדות באמצעות שישה בתיים קצרים ההולכים ומצטמצמים. המעבר מבית לבית מדגים דינמיקה של הִצְרוֹת – מהתנועה המשותפת בתחילה ועד לִיְרוּחַ כְּפוּל / בֵּין הַמְּלִים' המדגיש את הוואקום והשתקה שנוצרו בין הקולות. הרווחים בבתים האחרונים שכל אחד מהם הוא שורה בפני עצמו, יוצרים השהיה מוחשית של פרידה מתמשכת; זהו תהליך שבו האהבה והדיבור מתרוקנים זה מזה, עד שנותרת רק הזרימה הנפרדת והדוממת של כל אחד מבני הזוג בערוצו שלו.

בקבוצת השירים הבאה אבחן שירים שבהם הציפור מפסיקה לשמש ביטוי לדיאלוג הזוגי ההרמוני והופכת לישות סימבולית אוטונומית. במופעים אלו, הציפור כבר אינה 'חוגגת אהבה' בערוץ משותף כבשיר 'כְּפֹרִים', אלא נטענת במטענים של שבר, התעוררות וחיפוש אחר חירות; טרנספורמציה זו משקפת את המעבר מחוויה הרמונית של איחוד אל עבר תהליכי אינדיווידואציה וכינון סובייקט נשי ריבוני, המבקש לפרוש כנף אל מחוץ לגבולות המסגרת המסורתית.

סמל הציפור מייצג רוחניות ומצבי הוויה נשגבים משחר ההיסטוריה: במצרים העתיקה סימלה הִבָּא' (Ba) את הנשמה, ובאופנישדות ההודיות שתי ציפורים השוכנות על אותו עץ מייצגות את הנשמה האינדיווידואלית למול הידיעה הטהורה.³² כארכיטיפ יונגיאני של טרנספורמציה, הציפור מגשרת בין הממד הארצי למטאפיזי. באלכימיה, כיוון מעופה של הציפור קובע את משמעותה הסמלית: הַמְרָאָה מעלה מבטאת סובלימציה (תיעול) והתפתחות רוחנית, בעוד ירידה לכיוון האדמה מסמנת שקיעה ומיצוי.³³

בשיר 'מה דִּוְחָף צְפוֹר קְטָנָה'³⁴ עדיין משורטטת תפיסה נאיבית של כמיהה לנסיקה רוחנית משותפת. בשיר זה, הדחף הפנימי המניע את הציפור עודו כרוך בתקווה לאיחוד הרמוני וטוטאלי, המתיד את מעשה היצירה בתוך מעשה האהבה:

31 C.G. Jung, *Psychology and Alchemy* (Collected Works, 12), New York 1980, pp. 232–234

32 ח"א סירלוט, מילון הסמלים, תרגם י' מלצר, אור יהודה ובאר שבע תשע"ג, עמ' 284–285.

33 C.G. Jung, *The Psychology of the Transference* (Collected Works, 16), New York 1983, pp. 100–145

34 אברהם־איתן (לעיל הערה 18), עמ' 57.

מה דוחף צפור קטנה

להתלות בצמרת

בקצה ענף דק

ולהתנדנד עם הרוח?

ותבונן בה ותראה

היא בתוך הלה של קסם

כשופת מבט טרופת בינה

מלוא גרונה גלי שירה

מפעפעים ממעין חם

חשופה לרוח כרוי אֶזְנִים

תבונות

תופסות בין השיטין צלילי

חידת חיים נעלמה.

כל המלים שבעולם

לא יספיקו לכסות טפחיה.

חיה קטנה פנופת כנף

פסוקת מקור

ממתינה על ענף דק

בכמיהה לניסוקה

יחדו.

השיר מפענח את כוח החיים והתשוקה הדוחפים את הציפור והאדם (המשמשים כאלגוריה לדוברת ולנמען האהוב) אל מעשה ה'ניסוקה יחד', שבו האינטימיות הופכת להתעלות רוחנית ורגשית משותפת. הדוברת מזמינה להתבונן בציפור המתוארת כ'כְּשׁוּפַת מִבֶּט טְרוּפַת בִּינָה', מבע המשלב בין תום לערעור ומסמל את השיר המתהווה ואת הנפש היוצרת בסערת רגשותיה. המבט המכושף והבינה הטרופה מצביעים על מצב של השראה שבו מיטשטש הגבול בין תבונה לתשוקה, ובכך מציבה המשוררת את הציפור כדימוי לנפש הנמשכת אל הלא נודע ונענית לקריאת החיים והאהבה על אף סיכון הפגיעה.

הבית האחרון מעניק לשיר תפנית פרשנית, הממירה אותו משיר שעשוי היה להתפרש כארספואטי לשיר אהבה. המילה 'יִחְדּוּ' מסיטה את מוקד היצירה מן המרחב הארספואטי המטאפורי, ומטעינה את מושג ה'נסיקה' במשמעות רגשית של קשר אנושי וקרבה. הציפור איננה עוד סמל לשיר המתהווה בלבד, אלא גם סמל ללב האנושי הַכָּמֵה לאיחוד ולנסיקה משותפת עם הזולת.

האהבה כאן מתגלה כתנועה רוחנית של התאחדות – עלייה זוגית אל מרחב מטאפיזי שבו השירה, הנפש והאהבה נשזרות זו בזו והופכות לישות אחת בלתי נפרדת.

השיר 'כָּבֶת מֶלֶךְ'³⁵ מניח את התשתית הראשונית למהלך של ריבונות עצמית, השואף להמיר את כבלי העבר בשפה של שינוי והתחדשות. בשיר זה מתגלם ביטוי מובהק לכוח בורא המכונן את הסובייקט הנשי. הדוברת מציבה קול המבקש לחרוג מן השיח הפטריארכלי של חוק וקניין, ולנסח זהות אוטונומית בשפה של רוח וחירות. בתוך מהלך זה, הציפור משמשת כמטאפורה מרכזית לכמיהת הנפש להמריא אל מעבר לתחומי המגדר והמוסכמות שנכפו עליה.

'כָּבֶת מֶלֶךְ'

'וְאַתָּנָה בְּאֶשֶׁר תֹּאמְרוּ אֵלַי וְתֵנוּ לִי אֶת הַנֶּעֱרָה לְאִשָּׁה' (בְּרֵאשִׁית ל"ד, 12)

הִרְבָּה אָבִי מֵהֵר לְאִמִּי

קִדְּשָׁה

נִשְׁבַּע לְמִזְוָנָה, כְּסוּתָהּ וְעוֹנָתָה

כָּל כְּבוֹדָהּ וּמִלְבוּשָׁהּ כָּבֶת מֶלֶךְ

רָעַפּוּ יָדָיו בְּרִכָּה.

כְּנֶשֶׁר יָעִיר קִנּוּ

קִנּוּ בָּהּ אֶהְבֵּתוּ

חֲתָם הַבְּטָחַת אֲמוּנִים.

חֲתָמָתִי לְמָאוֹם

וּלְאִמִּי שֶׁשָּׁאַלָה עַל קִדּוּשִׁי

35 ר' אברהם־איתן, בובת האשכול, תל-אביב תשע"ד, עמ' 71.

עֲנִיתִי :

אֲנִי צָפֹר בְּרוּחַ

השיר מפנה אל סיפור שכס בן חמור המבקש את דינה לאישה לאחר שחילל אותה (בראשית ל"ד, 12). עצם הבחירה ברקע זה כפתיח לשיר מטעינה אותו במשמעויות של כפייה, מסחר בגוף האישה והיעדר קול נשי. כבר בפתיחה נוצר מתח בין קולו של האב ('הִרְבָּה אָבִי מְהֵרָה לְאִמִּי') לבין קול הדוברת, הנאלצת לשוב על דפוסי קניין מקראיים. הפתיחה אינה ציטוט נוסטלגי אלא אירוניה מרה, החושפת את הפער בין לשון הקידושין לבין החוויה הנשית של היות נרכשת כחפץ.

אף על פי שהדוברת נולדה למרחב תרבותי המכפיף את האהבה למונחי מוהר, קניין וסמכות אבהית פטריארכלית, היא חותרת תחת יסודותיו ומבקשת לפרוץ את גבולותיו. הוויה זו מעוצבת בשיר בזיקה למשפט 'כָּל כְּבוֹדָהּ וּמִלְבוּשָׁהּ כָּבֶת מֶלֶךְ', המהדהד את הארמוז המקראי 'כָּל כְּבוֹדָהּ בֵּת מֶלֶךְ פְּנִימָה' (תהלים מ"ה, 14); אולם אברהם־איתן הופכת את משמעות הפסוק על פניו, ובמקום כניעה פסיבית ל'פנימיות' המרוסנת, היא מעמידה דמות המשתוקקת לפרוץ החוצה אל האור והרוח. האב מצטייר כדמות מעניקה, אך כולאת: 'רָעַפּוּ יָדָיו בְּרִכָּה. כְּנֶשֶׁר יָעִיר קֶנֶז'. הוא בונה עבודה קן של הגנה שמתגלה כמעגל של שליטה – 'קניין קדוש' המקבע את הבת בסטטוס מרומם, אך שולל ממנה את ריבונותה. המתח נבנה דרך ההנגדה שבין הציפור-הדוברת השואפת לעצמאות לבין הנשר – האב המייצג את הסמכות הפטריארכלית. סיום השיר מבטא מהפך תודעתי וצורני: 'אֲנִי צָפֹר בְּרוּחַ'. הפירוק הטיפוגרפי של המילה 'ציפור' הוא ייצוג חזותי של מרחב חירות ו'אוורור' נשימתי, שבו הדוברת משילה את כבלי הלשון המקראית והתכתיב הפטריארכלי. בעוד שבהקשר המקראי הציפור כמהה לשיבה אל האל (תהילים פ"ד, 4), אצל אברהם־איתן היא מגלמת את שיבת הדוברת אל עצמה ואל מרחבה האוטונומי – תנועה שאינה ניתנת למכירה או לקניין. הרווחים בין האותיות ממחישים את התרוקנות שפת האב הישנה לטובת שפה חדשה של רוח. השיר שהתחיל בשפת האב, הדת והשבועה, מסתיים בשפת הציפור הנשית, הרוחנית והחופשית. זהו מהלך של השתחררות מטקסט האב אל שירת העצמי, שבו הדוברת כובשת את זכותה להיות לא 'בת מלך', אלא 'בת רוח'.

רובד נוסף וטעון בגלגולו של סמל הציפור נחשף בשיר 'צָפֹר קְרוּפָה'.³⁶ כאן, הציפור שסימלה

36 אברהם־איתן (לעיל הערה 19), עמ' 34.

בעבר הרמוניה זוגית, הופכת מראה לשבר פנימי, לזרות וניכור בתוך המערכת הזוגית ובבית.

צפור טרופה על כף הדקל
 שרה לאור המזרח העולה
 טבולה בערפלי בקר
 ורוח מרחפת על פני.
 בני הבית נמים עם שחר
 טובלים בערפל חלום
 עוד מעט ימריא ההליקופטר
 של הרמטכ"ל, אמןון שחק
 וכל קציני הישוב
 ינחתו איש איש בבסיסו
 אישי יעור מחלומו
 יעטה את מדיו
 הפלפלים יבהיקו על כתפיו
 אני מאחוריו
 לכודה בחלומות הקיץ
 בחלון הקומה השניה
 של הנפש
 לקול צפור טרופה
 מתעוררת
 ורוח חדשה בחלל
 יומי מרחפת.

בעוד בני הבית ישנים, הדוברת לכודה ב'קומה השנייה של הנפש', חשופה למציאות מלחמתית ולסמלי הסדר הפטריארכלי. הניגוד בין סמכות הבעל ('פלפלים מבהיקים') לבין הדוברת המשתרכת מאחוריו, מעצב את הנישואין כזירת זרות וחנוק המבטלת את האוטונומיה שלה. הציפור ה'טרופה' משמשת הד למצבה המיוסר ומסמלת את המעבר מהרמוניה זוגית למלחמה פנימית שבה נדרשת הזהות הנשית להגדיר עצמה מתוך השבר.

אם בשיר 'צפור טרופה' הדוברת שרויה בשלב השאיפה לחופש, הרי שב'שירת השחרור'³⁷ זוכה חירות זו למימוש מעשי. הדוברת, שמדמה עצמה לציפור המשתחררת מכבלי השבי, מעצבת את זהותה הריבונית מתוך התרת הקשר הזוגי – מהלך הנתפס לא רק כפרידה, אלא כתיקון נפשי והתחדשות. כותרת השיר מכוננת זיקה לשונית ורעיונית בין השחרור (blackbird) לשחרור (freedom), ובכך מבטאת את פעולת השירה וההבעה כאקט של חירות כשלעצמו.

אין הציג שומע שירת השחרור

שפּרַח מִקֵּן מִמְלָכָה

אֶל בְּדֵי הַסְּגֻלּוֹן

מִסְחָר מְשָׁלָל דָּרוֹר.

לְכוּד בְּסִחְרָחֶרֶת מִחֻשְׁבוֹת

לְקַפֵּד חֲרוּתוֹ

רוֹקֵם בְּגִמְחָה פּוֹרִים לְהִרְעֵ.

יוֹם וַיּוֹם מִמָּנוּ נִקְרַע – – –

הַשְּׁחָרוֹר כָּבֵר בְּצִמְרָת

שֶׁר אֶת רִקּוּד הַזָּמָן הִמְקָרֵב

אוֹהָבִים

וּמְנִיחַ לְעוֹלָמֵי הַחַיִּים

לְהֶאֱסֹף אֶל כָּלֵאָם.

שורת הפתיחה חושפת פרדוקס: הציפור, בת דמותה של המשוררת, שרה – אך שירתה נותרת ללא הדהוד בשל אטימותו של 'הצייד'. הצייד, המייצג את הסמכות הגברית המנכסת המבקשת להגביל את חירות הדוברת (הבעל לשעבר), לוקה בחירשות סלקטיבית המבטאת עיוורון רגשי ומוסרי לקולה ולזהותה הריבונית. דימוי השחרור כמי ש'פּרַח מִקֵּן מִמְלָכָה' מגלם את עזיבת הבית שהפך ממקום מוגן למלכודת מגבילה ומעין כלא. זהו שחרור קיומי: המעוף אל 'בְּדֵי הַסְּגֻלּוֹן' מסמל יציאה אל מרחב של חירות ודמיון יוצר, שבו הדוברת חדלה להיות נתונה לשליטתו של הצייד.

37 ר' אברהם איתן, שירת השחרור, תל-אביב תשע"ז, עמ' 18.

בבית השני מתהפכים היוצרות: 'הצייד', שנתפס קודם ככוח שולט, מתגלה כמי שכלוא בתוך מנגנון הדיכוי והמצוד שיצר. הוא מתואר כמי ש'לכוד בַּסַּחֲרָת מַחֲשָׁבוֹת', הנבלע בתוך מבוך מזימותיו העקרות לנקמה ולשליטה. המהפך ביחסי הכוח מושלם כשהציפור הופכת לסמל של חופש רוחני, בעוד הצייד הופך לקורבן של עיוורונו ושל המצוד התודעתי שבו הוא נתון. המהלך השירי חושף כיצד התוקפנות המופנית כלפי חוץ חוזרת אל נפש הצייד ומחוללת אצלו כיליון פנימי והרס עצמי: 'יֹם יָוִם מְמָנוּ נִקְרָע---'.

השיר מסתיים בניתוק סופי ומוחלט מדמויות הדיכוי, מתוך עוצמה שקטה וחוסר עניין בנקמה. הדוברת מבינה כי המבקשים לצוד את חירותה הם האסירים האמיתיים של נפשם, ובעוד הם נותרים 'לְהֶאֱסֹף אֶל פְּלֶאֶם' התודעתי והמוסרי, היא ממריאה אל המרחב הפתוח. תנועת העלייה אל 'הַשְּׁחָרוֹר כְּכָר בַּצִּמְרָת' מסמלת את הגעתה אל פסגת הצמיחה והמודעות. שירתה 'אֶת רִקּוּד הַזֶּמֶן הַמְּקָרֵב / אוֹהֲבִים' מעידה על התפייסות עם הזמן והשלמה עם הדינמיקה המשתנה של החיים, כאשר בידודה של המילה 'אוֹהֲבִים' מסמן מפנה רגשי לקראת אהבה חדשה המעוגנת בחירות ובוהות ריבונית, חפה מן הצל המאיים של שליטה או תלות. ייצוג הציפור כיסוד הרסני הכרוך באיום ובפגיעה שב ומופיע בשירים נוספים, כגון 'עוֹרְבָנִי'³⁸ ו'יוֹזִים בְּמִרְפָּסֵי'.³⁹ בשיר הראשון, העורבני (המייצג את הבעל) מעוצב ככוח פעלתני וטורפני העוסק באופן שיטתי בגזל נכסיה האישיים של האישה.

בַּצִּמְרָת

אוֹרֵב. יוֹרֵד בְּחֶטֶף.

דִּבֵּר מֶה מְנַצֵּץ

טוֹמֵן בְּחוֹר שְׁחָפֵר.

שֶׁב לְרֹאשׁ הָעֵץ

מִמְצָמֵץ

קוֹלֵט נוֹצֵץ נוֹסֵף

וּפּוֹרֵץ בְּמִחְטָף.

שׁוֹב יָטֹל

38 אברהם־איתן (שם), עמ' 12.

39 ר' אברהם־איתן, דעסא-קרקוביאק ומחול הקורונה, מודיעין תש"ף, עמ' 84.

שוב יִטְמֹן

כָּל מָה שֶׁאֶסֶף - - -

בָּאָה שְׁעָה –

בְּבוֹר שְׁחָפֵר

דָּבֵק רֶהֱב נִצּוֹתָיו.

העורבני אינו מסתפק בציד מזון, אלא 'אוֹרֵב' ו'יוֹרֵד בְּחֶטֶף' אל כל 'דָּבֵר מָה מְנַגֵּץ'. הניצוץ מסמל את חיותה של האישה, את כישרונה או את זהותה הייחודית, שאותם הגבר מבקש לנכס לעצמו או להעלים. הפעולה החזרתית של הנטילה וההטמנה ('שוב יִטְמֹן' / 'שוב יִטְל' / 'שוב יִטְמֹן') חושפת מנגנון של דיכוי קנייני: הגבר אינו עושה שימוש ב'נוצץ' שגזל, אלא קובר אותו ב'חור שְׁחָפֵר'. בכך הוא מבקש למחוק את אורה של האישה ולהפוך אותו לחלק מהטריטוריה המוחשכת שלו, פעולה המקבילה לניסיונות הצמצום של הצייד בשיר הקודם. ואולם הבית האחרון מכונן תפנית אירונית שבה הַגּוֹזֵל הופך לקורבן של מעשיו שלו. המעגל הכפיייתי של הצבירה וההסתרה מסתיים ברגע של הכרעה: 'בָּאָה שְׁעָה'. הבור שהעורבני חפר כדי להטמין בו את שללו הופך למלכודת עבורו, כאשר 'דָּבֵק רֶהֱב נִצּוֹתָיו'. המחיר שהוא משלם הוא אובדן החירות והמעוף; הרהב – אותה גאווה ריקה ויוהרה של בעלות, הוא זה שקושר אותו אל האדמה ואל ה'בור'. בעוד האישה מוצאת את דרכה אל ה'צמרת' ואל ה'ענן', הגבר נותר דבוק אל חורבות הקניין. עוצמת הגזל שלו הופכת למשקולת המונעת ממנו להתעלות, ובכך השיר מציע צדק פואטי: מי שמבקש לקבור את אורו של האחר, סופו שייקבר תחת כובד יומרתו שלו.

גם כאן, כבשיר 'שִׁירַת הַשְּׁחָרוּר', מתעצבת תנועה וקטורית מנוגדת המשקפת את המאבק הארכיטיפי בין הקיבעון בצל לבין תהליך האינדיבידואציה: הציפור מייצגת נפש העוברת סובלימציה וזיכוכ בדרכה אל הצמרת, בעוד העורבני מגלם נסיגה רגרסיבית אל עבר האדמה והבור. בהקשר זה, הצבע השחור, המזוהה בטרמינולוגיה האלכימית-יונגיאנית עם שלב הניגרדו,⁴⁰ מותמר אצל המשוררת למעוף ושירה, בעוד אצל הגבר הוא נותר כאופל גולמי המקבע אותו ל'בור' התודעתי. הניגוד המרחבי שבין ה'למעלה' השמימי ל'למטה' הארצי

.C.G. Jung, The Psychology of the Transference (Collected Works, 16), New York 1983, pp. 124-128 40

מסמל את ניצחון הרוח על הכוחות הקניינית, המותירה את המדכא לכוד בתוך כלאו הפנימי. השיר השני, 'יונים במרפסת', מעצב את רגע הפרידה והעזיבה של הבית הישן דרך מערכת דימויים טורפנית ודינמית, המתרגמת חוויה משפטית יבשה (פסק עול) למציאות פיזית אלימה של פירוק.

במקורן טורפות

את הרקפות

מגנת ביתי הישן.

הבית נעזב

לפי פסק עול.

שברי גבעוליהן

נשאים בסופה

נוחתים על המרפפות

כחלקי גופות בסרט אימה.

עכשו הברד

מפליא בשרידיהן מפותיו

כאלו לא די בכל דוי –

העקירה משרש המקום

ממקום השרש.

לבנות כנף

מלשלושות במרפסת

קוטמות מעציצי

ענף ועוד ענף.

וטעם הקפה מר.

היונים חורגות מתפקידן הקלאסי כסמלי שלום ; הן מוצגות כמי ש'טורפות את הרקפות'.

הרקפת, המזוהה בשירה העברית עם צניעות והשתרשות באדמה, הופכת לקורבן של 'סָרָט
אִימָה' שבו שברי הגבעולים מדמים 'חֶלְקֵי גופות'. תיאור זה מעצים את תחושת ה'עֲקִירָה'
– לא רק עזיבה טכנית של נכס, אלא עקירה רגשית מתוך 'מָקוֹם הַשְּׂרָשׁ'. עם זאת, ניתן
לזהות בבית הרביעי אופטימיות זהירה. אף שהיונים 'מִלְשָׁלֹשׁוֹת' ומלככות, הן גם 'קוֹטְמוֹת
מַעְצִיצִי / עֵנָף וְעוֹד עֵנָף'. הפעולה של 'קִיטוֹס' במובן החקלאי היא לעיתים תנאי לצמיחה
מחודשת; הציפורים משמשות כאן כסוכנות של גיזום כואב אך הכרחי, המכין את הדוברת
לשלב הבא. טעם הקפה המר בסיום אינו רק עדות לצער, אלא התפכחות חושית הנדרשת
לצורך התחלה חדשה.

ההתחלה החדשה מופיעה בשיר 'תְּשׁוּרָה', שִׁירָה וְדוֹכִיפֶת⁴¹ המשרטטת את נתיב החלמתה
של הדוברת ומעברה אל מחוזות של שלווה פנימית וריפוי. הדוכיפת וציפורי הבולבולים
המופיעים כאן אינם עוד מושאים לציד, אלא שליחים של 'שְׁמִיחַת בְּרִיאָה' המאפשרים
למשוררת להתאחד מחדש עם התקווה, ה'אֹר' וה'אֶהְבָּה'.

תְּשׁוּרָה

שִׁירָה

וְדוֹכִיפֶת

מְנַקֶּרֶת זְרַעוֹנִים

מִתּוֹךְ מִרְבֵּד יָרֵק רַעְנָן.

חֲדוֹת דְּלוּגִיהָ

כְּמוֹצֵאת שָׁלָל רָב.

מִצְאֲתֶיהָ

כְּשָׁלָל שִׁבְתָּ

הוֹד גִּירוֹת

וְאוֹרוֹת זְרוּעִים בְּכַחַל עֵמֶק

נוֹצְצִים בְּהֶאֱסֹף שְׁמֶשׁ

רֶכֶה וְחִינָנִית

אֶל בְּרִכֵּי הָהָר

זָנַב צְבָעוֹנִי מִרְקָד מוֹל פָּנֵי

41 ר' אברהם איתן, סימפוניית אביב, מודיעין תשע"א, עמ' 32.

כְּתֵר מְזַהֵב

וְרֵן בּוֹלְבוֹלִים פּוֹרֵחַ עַל עֵץ

מִשְׁבִּית תַּעֲלוּלִי-רֹעַ וּפָנִים יִרְקוֹת

מִמֶּלֶא אֶת הַחֶלֶל שְׁמַחַת בְּרִיאָה

הַנֶּעֱלָמָה לְרַגְעִים

בֵּין פְּרוֹזְדוֹרִים גּוֹעֲשִׁים

וּבֵין קוֹלֹת טוֹסֵיִם

נְגוּעִים בְּהִיבְרִיס

רַק אֲנִי וְדוֹכִיפֶת

וְאוֹר שֶׁבֶת

וְאַהֲבָה

בְּכָל

הדוכיפת מופיעה כסוכנת של חסד והופכת לסמל של התגלות רוחנית ושיקום הנפש לאחר תקופה של קושי. הדוברת פוגשת את הציפור כשהיא מנקרת בתוך 'מְרִבֵּד זֶרֶק רַעְנָן' – דימוי המסמל את התחדשות החיים ואת הפוטנציאל לצמיחה, בניגוד ליונים שטרפו במקורן את הרקפות העדינות והפכו את גינת הבית הישן לאתר של 'עֲקִירָה מְשֻׁרָשׁ' וחורבן. הדוכיפת מתוארת דרך 'חֲדָנוֹת דְּלוּגִיָּה', תנועה המייצגת את החיוניות המתפרצת מחדש אל תוך עולמה של המשוררת.

הסמל המרכזי כאן הוא האור: הציפור נתפסת 'כְּשֶׁלֶל שֶׁבֶת' והופעתה מלווה ב'הוֹד יִרְוֹת' ו'וְאוֹרוֹת זְרוּעִים'. האור הזה, הנאסף אל 'בְּרִכֵּי הַקֶּר' מייצג תפנית רוחנית עמוקה: הוא מחליף את חשיכת העבר ורעשי 'פְּרוֹזְדוֹרִים גּוֹעֲשִׁים' בחוויה מזוקקת של שלווה. זהו רגע שבו הדוברת משתחררת מסערות הנפש וזוכה למצוא בתוך חיי החול הפשוטים איכות של קדושה, המאפשרת לה להיפתח מחדש לאהבה. הדוכיפת, ב'כְּתֵר מְזַהֵב' משביתה 'תַּעֲלוּלִי-רֹעַ' וממלאת את החלל ב'שְׁמַחַת בְּרִיאָה', היא משקמת את הריקנות הפנימית ומאפשרת לדוברת להשתחרר מהמולת עברה, ולהמיר את תחושת הפגיעה של 'פָּנִים יִרְקוֹת' בשקט פנימי איתן. כותרת השיר מעגנת את המהלך המבני והתמטי של השיר בתוך משולש משמעויות המקשר בין הטבע, החסד האלוהי והיצירה הספרותית. המילה 'תְּשׁוּבָה' מעידה על כך שהופעת הציפור

אינה נתפסת כאירוע מקרי, אלא כמתנת חסד שניתנה לדוברת ברגע של חולשה; הציפור היא ה'תשורה' – מעין 'שָׁלָל שָׁבַת' המביאה עימה 'הוֹד נְרוֹת' המרפא את ה'פְּרוֹזְדוֹרִים' [ה] גוֹעֲשִׁים' של הנפש. מתוך המפגש הזה נולדת ה'שִׁירָה' – היכולת של המשוררת להמיר את החוויה האסתטית למעשה אומנותי ריבוני. בכך הכותרת מסכמת את התהליך האלכימי המתרחש בשיר: התשורה והדוכיפת (מתנות הטבע) מתמזגות לכדי שירה (הביטוי הרוחני), המאפשרת לדוברת למצוא סוף סוף 'יִאֲהָבָה בְּכָלִי'.

מוטיב הדרך והנסיעה

מוטיב הדרך והנסיעה מתפקד כעיקרון מארגן נוסף במערך הסימבולי השירי ומעניק צורה ופשר לתהליכים הנפשיים שחווה הדוברת. ברבים מהשירים עולם המטאפורות והדימויים מעוגן באופן שיטתי במושגי הדרך, הנסיעה והרכב, שהם שיקוף ארכיטקטונימכני לתנודות הנפש. בדומה לסמלי היסוד, גם מוטיב זה נטוע כבר בביכורי שירתה ועובר תהליך של התגבשות דיאכרונית הדרגתית; הדימויים מותמרים מיחידות פיגורטיביות נקודתיות למערך סימבולי רווי ובעל משמעות מצטברת, עד להפיכת הנסיעה והמרחב האורבני לנושאים תמטיים עצמאיים העומדים במוקדן של יצירות שלמות שעניינן אהבה.

הנחת תשתית סימבולית זו ומופעיה הראשוניים ניכרים אף הם כבר בשני ספרי שירתה המוקדמים. ניתן למצוא דוגמאות רבות הממחישות זאת בספר 'בוקר ירוק': 'מֵאֲחֻסָּנוֹת אֶת הַזָּמַן בְּתֵא הַמְטָעִן', 'הוֹצִיא אֶת כָּל הָאֵוִיר / מִגִּלְגַּל גּוֹפִי', 'יְהַחוּף כְּמוֹ אִשָּׁה בְּתַחֲנָה / מִצָּפָה לְנִסְיָה אִינְסוּפִית', 'לְצַד הַדֶּרֶךְ וְרָדִים / אֲמַרְתִּי לָךְ: רִיחִם דּוֹקְרָנִי', 'זֶה לְבָה / נִלְחָץ עַל דְּוֶשֶׁת הַגֹּז', 'יְדֵי עַד לְבוֹ / לְקַבֵּל אִמּוֹן [...] / לְנֶהֱג בְּהֶתְאֵם לַתְּמָרוֹרִים', 'יּוֹבְכָיִשׁ הַמֶּתְכַנֵּן / בִּין יֶרֶדוֹ לְיִשְׂרָאֵל / כָּבֵר זֹרְמִים הַלְבָּבוֹת / כְּמִכּוֹנִיּוֹת בְּשֵׁאוֹן', 'פְּתֹאֵם אֶתָּה מְטוֹס / נָע וָנָד בִּין אֶרֶץ וְשָׁמַיִם', 'סָרַט הַמִּחְשָׁבָה מוֹאֵט / הַתְּנוּעָה נֶעְצָרָה'. פָּקַק מוֹחִי,⁴² ובספר 'קרן עין כחולה': 'עֵינַיִם מְהַבְּבוֹת', 'מִכּוֹנִית נִנְטֶשֶׁת / בְּרָחוֹב / שֶׁהִפֵּךְ לְנֶהֱר. / נִהְגָּת נִסְחָפָת / לְכָל כּוֹיֹן / בְּשׁוֹם מְקוֹם / וְאִין מְקוֹם', 'גּוֹפֶךְ פִּלְחִי גַעְגּוּעִים / סַע בְּעֵקֶבֶי הָרוּחַ', 'מִסְנֶדֶלֶת גְּלִים', 'מִתְנִיעָה אֶת הָרֶכֶב הַלָּאָה', 'בִּין גִּלְגָּלִי הַזָּמַן וְגִרְיֵי הַחוֹל / הַתְּפָזְרוּ מְלוֹת הַבְּרִית', 'אִם תִּתִּיר שֶׁלֹּאֲאוֹת / לְבִי הַמְּסֻנָּדִל'.⁴³

על פי התפיסה היונגיאנית, ארכיטיפ ה'דרך', המזוהה עם דמותו של הרמס־מרקוריוס כאל המעברים והצמתים, משמש מרכיב יסודי בלא מודע הקולקטיבי המנחה את התפתחות

42 אברהם־איתן (לעיל הערה 18), עמ' 5, 11, 24, 27, 34, 36, 47, 48, 49.

43 אברהם־איתן (לעיל הערה 19), עמ' 7, 9, 17, 22, 28, 46, 51.

התודעה האנושית לעבר תכלית ומטרה.⁴⁴ עוד משחר ההיסטוריה, נתפסה הדרך כמרחב הטומן בחובו סכנה ושינוי, שכן היא מעתיקה את האדם מסביבתו המוכרת אל עבר הלא נודע ומסמלת את הקיום האנושי כרצף של מעברים בין מצבי צבירה נפשיים שונים. מטאפורה זו, המעגנת את המסע הפיזי כהליך של טרנספורמציה פנימית, היא מוטיב מרכזי בספרות, שבה הדרך משמשת זירה להתרחשותם של תהליכי עומק פסיכולוגיים ושינויי גורל.⁴⁵ הדרך הופכת למרחב לימינלי שבו האהבה נבחנת אל מול זרימת הזמן, כאשר המכונית, הכביש והנתיב המשתנה משמשים כמטאפורות למצב הצבירה של הקשר הזוגי. בתוך 'מעבדה ניידת' זו, התשוקה והחרדה אינן נתפסות כניגודים, אלא ככוחות משלימים המניעים את הדינמיקה הזוגית; המהירות, ההאצה והבלימה הפתאומית משקפות את המקצב הפנימי של הלב, הנע בין האופוריה של 'קו הזינוק' בראשית הקשר לבין תקופות של שחיקה והמתנה ב'מוסד', והוא מעין מעבדת ביניים של תיקון והתבוננות רפלקסיבית בדינמיקה הזוגית. כך למשל, בשיר הבא:

בְּצֵדֵי הַדֶּרֶךְ⁴⁶

1.

טָסִים בְּאוֹטוֹסְטֶרֶךְ

בְּמַהֲרֵיזוֹת מְשִׁתָּנוֹת

נִהְיָ מֵאָה חֲמִשִּׁים חוֹתָכִים

דֶּרֶךְ אֶל הַיַּעַד

הַכְּבִישׁ בְּשַׁעַט עַל עֵינֵיהֶם עָט

נִהְיָ שְׂמוֹנִים שֹׁהִים

הַכְּבִישׁ לְלַחַט חֵייהֶם לָאֵט

עֵינִים מְסִתְּעָפוֹת לְמִצָּא מִיָּשָׁהוּ

דֹּהַר בְּנַחַת

מְנוֹסֶת מְהִירוֹת מְבַפְּנִים

44 Jung, Psychology and Alchemy (לעיל הערה 31), pp. 332-334.

45 דוגמאות למרכזיותו של ארכיטיפ הדרך כביטוי לתהליכי הבשלה ואינדיווידואציה ניתן למצוא בשפע בספרות הקלאסית, למשל: ביציפה אדומה, המסע אל בית הסבתא מסמל את ראשית ההתבגרות המינית והחברתית; ב'הקוסם מארץ עוץ', שיבתה של דורותי לקנוס מגלמת את תהליך גיבוש העצמי; ב'הסיפור שאינו נגמר', מסעו של אטריו להצלת פנטזיה משקף את מאמציו לשימור הילד הפנימי; בספרי 'אליס' של לואיס קרול, החוויות במרחבים הלימינליים מכוננות את המעבר מהילדות לבגרות, וב'מבעד למראה' תנועתה של אליס על לוח השחמט עד להכתרתה ל'מלכה' היא מטאפורה לכינון סובייקט נשי.

46 אברהם איתן (לעיל הערה 19), עמ' 37.

נצמדת אל זנב מכוניתו
ומפליגה

2.

נוהגים.

מביטים במראה

חויטי מוחות מסתבכים זו בזו

כפקעת הגאים

נעצרים בשפת רחוב

בצדי הדרך יערות

מחפשים יחורים

לשתל בגנה החדשה

לצמח מחדש

כשיר צומח ברחם המלים

כענפים בער נוגעים זו בזו

במלים מסוככים

ושרשים מסתבכים

במסען משמעיית.

השיר משרטט את המרחב התזזיתי של ה'אוטוסטרדה' כזירה שבה מתממשים יחסי כוח, תשוקה וחרדה תחת המעטפת המכנית של הנהיגה. בחלקו הראשון, השיר מציג דינמיקה בין נהגים: 'נהגי מאה חמשות' / 'דרכם' לעומת 'נהגי שמונים שוהים'. החרדה נוכחת בעוצמה דרך הדימוי 'הקביש בשעט על עיניהם עט', הממחיש את האיום שבתנועה המהירה המכסה על שדה הראייה. בתוך מרחב תחרותי זה, התשוקה מתבטאת כדחף לצייד רגשי; העיניים 'מסתעפות למצא מישור' / 'דוהר בנחת', והפעולה הסופית של הדוברת – 'נצמדת אל זנב מכוניתו' / 'ומפליגה', מעידה על ניסיון לאחוז בכוחו של האחר כדי לנוע מחוץ להמולת ה'להט' המאיים.

החלק השני מעתיק את המאבק אל המרחב הפנימי שבו יחסי הכוח הופכים למאבק על שליטה תודעתית. הדימוי המורכב 'חויטי מוחות מסתבכים זו בזו' / 'כפקעת הגאים' חושף

את החרדה העמוקה מאיבוד כיוון בתוך הקשר הזוגי; ריבוי ה'הגאים' (ההגהים) מבטא קונפליקט בין רצונות מנוגדים המבקשים לנווט הוויה אחת. כאן, ה'מרצה' אינה רק כלי עזר לנהיגה, אלא זירה של התבוננות רפלקסיבית המעצימה את תחושת הסיבוך. החרדה מן ה'פקעת' המחשבתית מובילה לבלימה הכרחית – הדוברת והאהוב 'נעצרים בשפת רחוב', במעבר מן האוטוסטרדה אל העמידה החרישית של שולי הדרך.

בצדדי הדרך, התשוקה עוברת סובלימציה (עידון) והופכת לכוח יצירתי וצומח. החיפוש המשותף אחר 'יחורים' לשיתל בגנה החדשה מסמל את הניסיון לשקם את העצמי ואת הקשר הזוגי מתוך ההריסות המכניות. יחסי הכוח השוחקים של הכביש מוחלפים במגע רך: 'כענפים פיער נוגעים זו בזה' ו'במלים מסוככים'. השיר נחתם ב'שירים מסתבכים במטען משמעות', המציע פתח לאופטימיות זהירה בלב המערכת הזוגית, אף שהסיבוך נותר בעינו, הוא עובר התמרה מחרדה משתקת לאחיזה יציבה בקרקע של 'רחם המלים'. בכך האהבה והתשוקה אינן מבקשות עוד את המרוץ המהיר והחולף, אלא מוצאות אפשרות של תיקון ביכולת 'לצמח מחדש' למרות המטען הרגשי המורכב שנצבר בדרך.

הפואמה 'דרכים מתפצלות ומתחברות'⁴⁷ נויה ממחזור של שמונה שירים קצרצרים שמתארים דינמיקה רגשית מורכבת של זוגיות המצויה בתנועה מתמדת בין קרבה לניתוק. גם כאן מערכת היחסים מוצגת כמרחב לימינלי של נהיגה, שבו האהוב פועל לעיתים בדחף יצרי ומתפרץ, כפי שעולה מהפתיחה: 'פניתי אל לבך כסוס להבה', אך מייד לאחר מכן נסוג בחדות ב'פניתי פרסה אל סהר יומך'. תנועותיו זו יוצרת אצל הדוברת תחושת חוסר יציבות, כאשר המסע המשותף הופך עבודה ל'ניסיעה מסכנת' תחת 'תמרוקים לא ברוקים', המותירים אותה עם 'כאב הבלבול' ועם תחושת שבר עמוקה 'כקו לב שבור מפעל לענן כבד'.

הדינמיקה בין בני הזוג האוהבים מאופיינת בכשל בתקשורת ובפערי כוחות סמויים, הבאים לידי ביטוי במטפורות של מרחק והפרדה פיזית בתוך כלי הרכב. בשיר החמישי, 'שמירת מרחק', האהוב נוהג מאחוריה 'ללא-מרחק', אך הוא נותר מסוגר מאחורי 'משקפים כהים', בעוד היא מתבצרת מאחורי 'חלונת הסגור'. הקיפאון הרגשי מגיע לשיאו ב'פמוסד', שם 'המלים שטורים' אומרים/ תלויים עתה כרכב/ בקצה מנוף. הניסיון לשיקום הקשר דורש מאמצים 'בעבודה יומיומית' כדי להזרים 'תמצין מלים במנוע הגוף הדומם', עדות למאמץ המפרך להחיות את האינטימיות אל מול 'שחיקת הזמן'.

לקראת סיום הפואמה, מתחדד הפער בין הערנות החרדתית של הדוברת לבין הפסיביות של

47 אברהם איתן (שם), עמ' 59–63 (הפואמה מובאת להלן בנספח).

האהוב. בעוד היא ניצבת בצומת, רגלה 'על הַבָּלָם' והיא תרה אחר כיוון – 'יִמְיָנָה? שְׁמֹאלָה? יִשָּׁר?', האהוב 'נִרְדָּם' ואינו מבחין שהם עלו על 'נְתִיב מִסָּפֶן' ב'דֶּרֶךְ לְשׁוֹם לָאֵן'. הדוברת מבטאת ייאוש מריר נוכח התנערותו של האהוב מנטל האחריות על הנסיעה המשותפת. דבריה, 'תָּנוּחַ כְּשֶׁתִּתְעוֹרֵר' ספוגים באירוניה המבליטה את הפער הכואב בין ערותה הדרוכה לבין תרדמתו הפסיבית, בעוד הספק המנקר 'אִם תִּתְעוֹרֵר' רומז על חשש מפני שבר עמוק ובלתי הפיך בקשר ועל אובדן האמונה באפשרות של התחדשות רגשית הדדית. הפואמה נחתמת במחזוריות סיוזיפית; הלב אומנם ניצב 'בְּקוֹ הַזָּנוּק', אך התנועה הזוגית אינה ליניארית, אלא 'בְּמִסְלִיל הַמִּתְעַקֵּל וְחוֹזֵר חֲלִילָה אֶל חֵידָה', מה שמרמז על שיבה אל אותם דפוסים מוכרים של מאבק ותשוקה, המותירה את הדוברת בתוך מעגל שאינו מאפשר לה להתבסס בעמדה של ביטחון עצמי ושלווה פנימית בקשר שלה עם האהוב.

יחסי הכוחות בין המינים מתעצבים בשירים אלו דרך השליטה בהגה, המבט במראה והיכולת לנווט בתוך ערפל או חשיכה. הדרך המשותפת חושפת את הפגיעות המובנית באהבה: היא דורשת דריכות תמידית ומוכנות לסטייה מן הנתיב המתוכנן, תוך התמודדות עם תמרורי זמן שוחקים המאיימים לקבע את התנועה לכדי קיפאון. המעבר ממערכת יחסים בין-אישית חיצונית לתהליך פנימי של התפתחות תודעתית מתרחש דווקא בנקודות השבר של הדרך – בפניות הפרסה, בנסיעה לאחור ובחיפוש אחר מוצא בנתיבים ללא מוצא – שם נחשפת האהבה בשיא מורכבותה: כמרחב אמביוולנטי המתידך יחד את כאב השבר והעוול עם התקווה הזהירה לשיקום ולצמיחה מחדש מתוך המטען הרגשי שנצבר לאורך הדרך.

הייחודיות בשירתה של אברהם איתן טמונה בהעתקת זירת האהבה מהנוף הלירי-בייתי או הטבעי המוכר אל עבר 'מעבדה ניידת', עם שימוש מקורי במושגי רכב ותנועה כעוגן קונקרטי לחוויות קיומיות מופשטות. הבחירה לעצב את האהבה במונחי מכניקה ותחבורה היא מהלך אסתטי ייחודי, המחולל הזרה רדיקלית בשיח הרגשי השגור במסורת הספרות העברית. כדי לעמוד על עומק החידוש, יש לבחון אותו על רקע הפרדיגמות המקובלות בקנון השירה הנשית העברית. כך, למשל, אצל לאה גולדברג מעוגן רגש האהבה המיוסרת במוטיב המרחבי של האישה המתבוננת מבעד לחלון ומצפה לשווא לגבר האהוב; גולדברג מתארת את האהבה הנכזבת ביושר נוקב ואכזרי, תוך הטלת האשמה על עצמה או על סדר המציאות הממאן להשתנות. אצל רחל, האהבה והכמיהה נשזרות בטבע, באידיאל החלוצי, ובפולחן עבודת הכפיים וההגנה, ובקשת ההבנה מהאהוב (או מהזולת הכללי) נותרת פסיבית ותלויה באישורו. דליה רביקוביץ קושרת את פצע האהבה באופן סימביוטי לדמות האב המת ומנסחת

פואטיקה שובת לב של פגיעות וכניעה לפוצע, בעוד בשירתה של זלדה מוסטת זירת האהבה הזוגית אל עבר עמדה מובהקת של קדושה ואלוהות.⁴⁸

כנגד דגמים אלו של ליריקה רומנטית קלאסית או מטאפוריקה של הטבע, מציבה אברהם-איתן מודל חתרני של אהבה כריבונות דינמית ואקטיבית בתוך מרחב אורבני ותזזיתי. במקום המבט הנוגה מן החלון הגולדברגי או הפסיביות המיוסרת מול האובדן, אברהם-איתן בוראת 'ארכיטקטורה' של נסיעה, המורכבת מהאצות ובלימות, מהחלפת הילוכים רגשית בנתיבים פתלתלים ומניווט עיקש בין תמרורים דהויים ורמזורים מהבהבים אל עבר התנעה מחודשת של 'פנסי הלב' ב'מוסך הקיץ'. הנסיעה אינה רק תנועה במרחב, אלא שיקוף של 'סערת נפש', והמוסך משמש כמרחב של רפלקציה ותיקון שבו 'חמצן המילים' מחליף את הדלק המכני כדי להזרים חיות חדשה ב'כלים השבורים' של האהבה ולהתניע את הקשר, או את ה'עצמי' מחדש. זהו מודל אחר שבו הקשר הזוגי אינו נתפס כגורל פסיבי או כמצב סטטי, אלא כמערכת חיה ומורכבת המצריכה תחזוקה, תיקון והתנעה מחדש של הסובייקט מתוך חורבותיו. השירים 'בְּדֶרֶךְ לְרוֹקִיס U.S.A.'⁴⁹ ו'בְּדֶרֶךְ הַפִּתְהָ'⁵⁰ מוצגים אומנם כשני שירים נפרדים, אך סמיכותם זה לזה והזיקה התמטית ביניהם מבהירות כי מדובר ביחידה שירית אחת המחולקת לשניים. השירים משרטטים רצף נרטיבי של מסע טרנספורמטיבי, שבו הדרך הפיזית הופכת למראה של התפרקות הזוגיות. המעבר מהמרחב האמריקאי הנשגב אל עבר ה'בית' (החזרה לישראל) מסמן את המעבר מרגע של התעלות וחסד לרגע של התפכחות וכאב.

בְּדֶרֶךְ לְרוֹקִיס U.S.A.

שְׁתֵּי קִשְׁתוֹת שְׁלֵמוֹת בְּכֶתֶם הַלֵּת הַשְּׁקִיעָה

הִקְרִינוּ הוֹד נְגִהוֹת עַל הָרִי הָרוֹקִי

שֶׁהִשְׁחִירוּ בְּצֵל עֵנָן.

עֲטָרַת שְׁלֵג זוֹהֶרֶת בְּפִסְגּוֹת כְּמַחְרָזַת פְּגִינִים

בְּצִוָּאר אִשָּׁה שְׁחוֹרֶת עוֹר.

עֲצָרְנוּ אֶת הָרֶקֶב בְּצֵד הַדֶּרֶךְ

נִפְעָמִים - - -

48 למשל, ראה מחקריהם של: ר' קריץ, על שירת רחל, תל-אביב תשכ"ט, עמ' 9–28; ח' בר-יוסף, על שירת זלדה, תל-אביב 1988, עמ' 31–42, 132–159; ט' ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב 1980, עמ' 24–64; ב' קורצווייל, חיפוש הספרות הישראלית: מסות ומאמרים, רמת-גן תשמ"ב, עמ' 258–262.

49 אברהם-איתן, בובת האשכול (לעיל הערה 35), עמ' 99.

50 אברהם-איתן (שם), עמ' 100.

בְּתוֹךְ עֲרֻמוֹת הָעֵנָנִים הַבְּחוּנוֹ
בְּמִלְאָכִים לְבָנִים מְקַפִּים פִּזְ-הֶלֶח
דְּבָרוּ דְבַר מְלֻבְנוֹ.
צו אִמָּהוּת עָמַד בְּאֹוִיר
וְאֶהְבָּה רַבָּה הַזְרִימָה נְהֻרוֹת אוֹר בְּתוֹכָנוּ.
הֵאֵם נִקְבַּל אוֹת הַבְּרִית ?

בְּדֶרֶךְ הַבִּיטָה כְּמָה יַעֲרוֹת, כְּמָה אֲנָמִים,
כְּמָה נִחְלִי מִים נְחוּצִים
לְהִשְׁקִיט סַעֲרַת נֶפֶשׁ?
חִפְשֵׁת אֶת אוֹת הַבְּרִית
שֶׁנִּקְרָתָה בְּדֶרֶכָנוּ
עַת הָאִשֶּׁר זָרָם כְּנִחַל אֵיתָן.
כָּל הַסִּימָנִים הָיוּ בְּמִקוֹם הַהִתְגַּלּוּת:
אוֹתָן פְּסָגוֹת, אוֹתָם שְׁמִים הַדּוּרִים,
טְפוֹת הַגֶּשֶׁם הַנוֹצְצוֹת וְהַשְׁמֶשׁ הַרְכָּה
בְּלִטְפָּה אֶת הָעֵנָן הַמְחֻשֵּׁד - - -

אֵךְ הַקִּשְׁתָּ
לֹא פָקְדָה אֶת הָהָר.
הִסְתַּר הַפָּנִים הָעֲצִיב
בְּקִשְׁתָּ עֲזָרְתִּי בְּחִפּוּשִׁים
אַחַר הָאוֹת.

רִיב מִחֲרִיב
מִקְדָּשׁ אֶהְבָּה.

23.7.12

בשני השירים תפקידה של הדרך משתנה מקצה לקצה: בשיר 'בְּדֶרֶךְ לְרוֹקִיס' הדרך מזמנת מראות של 'הוֹד נְהוֹת' ו'מִלְאָכִים לְבָנִים' והנסיעה היא אמצעי להגעה אל ה'נשגב'. העצירה בצידי הדרך נובעת מהיותם 'נִפְעָמִים' – זוהי השהיה של הזמן לטובת התבוננות מיסטית

בטבע. בשיר 'בְּדֶרֶךְ הַבִּיתָה' הנסיעה הופכת למאמץ נפשי ('כִּמָּה נִחְלִי מִיָּם נְחוּצִים/ לְהִשְׁקִיט סִעָרַת נֶפֶשׁ?'). הדרך כבר אינה מקור לאור, אלא מרחב שבו מחפשים נואשות אחר 'אות הַבֵּית' שנעלם. אם 'בְּדֶרֶךְ לְרוֹקִיס' הקשת הייתה נוכחת ('שִׁתִּי קִשְׁתוֹת שְׁלֵמוֹת'), הרי שבדרך לארץ – הקשת 'לא פָקְדָה אֶת הָהָר'. הדרך הביתה היא דרך של 'הסתר פנים', שבה הנוף נשאר הדור, אך המשמעות הרוחנית שלו מתרוקנת.

הדינמיקה בין הגבר לאישה עוברת תהליך של פירוד כואב: בשיר הראשון קיימת אחדות זוגית מוחלטת המבוטאת בלשון רבים: 'עֲצָרְנוּ', 'הִבְחֵנוּ', 'מִלְבְּנוּ', 'בְּתוֹכְנוּ'. הגבר והאישה חווים יחד את ה'אהבה [ה]רבה' שמזרימה בהם אור. הכוח כאן הוא כוח משותף, המוזן 'מִצּוֹ אֲמָהוֹת' וממראה הטבע שמעוצב כדמות אישה ('בְּצִנּוֹר אֶשָּׁה שְׁחוֹרֶת עוֹר'). בשיר השני, השותפות נסדקת. הדוברת פונה אל הגבר בלשון נוכח: 'חֲפִשְׁתָּ אֶת אוֹת הַבֵּית'. בעוד הוא מחפש את הסימן החיצוני, היא זו שנושאת את הכאב פנימה: 'הִסְתַּר הַפָּנִים הָעֲצִיב'. יחסי הכוח משתנים: בעוד האישה מזהה את הריסות ההווה, הגבר עדיין מחפש את שאריות האושר מהעבר.

הקשר בין השירים בא לידי ביטוי ברעיון של 'אות הברית'. ב-U.S.A מופיעה הקשת כהבטחה, והשאלה החותמת היא 'הָאֵם נִקְבַּל אוֹת הַבֵּית?'. – שאלה מלאת תקווה וציפייה. 'בדרך הביתה', מתברר שהברית שנכרתה בניכר אינה עומדת במבחן השיבה אל הבית. ה'קשת' הופכת למשהו שהדוברת צריכה 'לענוד' באופן מלאכותי מתוך חיפושים, כי היא כבר לא מופיעה בטבע.

הנסיעה הביתה חושפת את השבריות של האהבה; מה שהיה 'מְקֻדָּשׁ אֶהְבָּה' תחת הרי הרוקי, הופך ל'רִיב מְחָרִיב' ברגע שהתפאורה הנשגבת מתחלפת במציאות היומיומית של החזרה לארץ.

מִשְׁזָר סִימְבּוֹלִי מִצְטָבֵר: טֵרַנסְפּוֹרְמַצִּיָּה, אִינְטֶגְרַצִּיָּה וְכִינוּן סוֹבִיֵּיקֵט נְשֵׁי רִיבּוֹנִי

לעיתים, מערכת הסמלים השירית שנדונה (הציפור, הרוח, האור והמים) אינה נותרת מבודדת, אלא נטמעת באופן אורגני בתוך המארג הפיגורטיבי של מוטיב הדרך והנסיעה. השתלבות זו מעניקה לסמלים משמעות מצטברת. כך, למשל, הציפור אינה מתפקדת עוד כישות פרטיקולרית בלבד, אלא הופכת לסמל רווי הנושא עימו את המטענים הסמנטיים שנצברו בשירים קודמים וטוען אותם אל תוך ההקשר החדש. המפגש בין יסודות הטבע לבין המרחב העירוני מתיק את המסע הפיזי אל עבר מחוזות טרנסצנדנטיים, שבהם הציפור נוסקת מעל נתיבי נסיעה,

הרוח מניעה את הגלגלים והאור מפציע בפסגות ההרים, ואלה הופכים כולם לחלק ממנגנון של התמרה בנפשה של המשוררת.

השיר 'פְּרוֹכֶת-שָׁמַיִם'⁵¹ מדגים את המשזר הסימבולי המצטבר בשירת אברהם-איתן; זהו מערך שבו סמלי היסוד אינם פועלים עוד כיחידות נפרדות, אלא עוברים תהליך של טרנספורמציה (התמרה) ומשתלבים זה בזה באופן אינטגרלי. בשיר זה נטענים הסמלים המוכרים משלבים מוקדמים במשמעויות חדשות, מאוחרות ומורכבות, המעצבות מחדש את המערך הפיגורטיבי של היצירה ומעניקות לו עומק פסיכולוגי ואונטולוגי.

בַּיּוֹם בּוֹ נַעֲשֶׂה בֵּיתִי בְּפֶסֶק-עֵוָל,
הִבֵּיאֲנִי מִלְּאֲדָךְ אֶל פְּרוֹכֶת-שָׁמַיִם
פְּרוֹשָׁה עַל מִרְפָּסֶת גְּבוּהָה
בְּבֵית-דִּירוֹת יֶשֶׁן
בֵּית תִּפְלָה לְפָרֵשׁ כְּפִי עִם שָׁחַר
לְשֹׁטֵף פָּנֵי בְּשִׁמְשׁ עֲדִינָה
לְהִשִּׁיט חֲלוֹמוֹת עִם נְדִידַת-חֲסִידוֹת
מֵעַל רֹאשִׁי.

מִי שֶׁמִּשְׁנִי מִמְּצוּלוֹת,
נֶאֱזִין לְמַלְאִים רוֹחֲשׁוֹת
עַל מִיתַר אֶרֶץ-גָּמִים
רוֹטט שִׁירִים בְּקֶרֶחַת-הַזָּמָן
מְעַרְבֵּל דְּמָעָה אֲצִוְרָה
נִפְיץ צְלִילִים צוֹרְמִים
יוֹרִים בְּתוֹכִי צְרוּרוֹת טְנֻטוּנִים
צְרוֹת וְחֲסָמִים בְּשִׁיחַ-בְּרִיּוֹת
מִפִּיחַ מַעַן אֶהְבֶּה.

אֶל נוֹרָא עֲלִילוֹת

51 אברהם-איתן (לעיל הערה 29), עמ' 96. השיר פורסם לראשונה במאזניים, כרך צ"ו, 5, 2022, עמ' 61.

שְׁמַע בְּקֶרְאִי אֵלֶיךָ
 שְׁמֹר עַל שְׁגֵרַת הַיָּמִים וְהַלֵּילוֹת
 וְלֹא אֲשַׁלַּח יָד לְנִתְקֹק
 צָרִימָה אֵינְסוֹפִית בֵּין הַתְּנוּכִים
 לְצִלָּל אֶל שְׁקֵט סוֹפִי.
 בְּרָא בְּתוֹכִי מְנוּחַ
 לַעֲגוֹן בּוֹ מַחְשָׁבוֹת טְרוּפוֹת
 לְהַרְיץ צְחוּקִים עִם הַיְלָדִים
 עַל גֵּב רוּחַ מְלוּחָה
 לְמִשְׁךְ אֶת אֲגֻדַּת-הַצֶּדֶף
 אֶל גִּבְעוֹת-הַלֵּב הַמְּפִיחוֹת.

השיר מתאר מהלך נפשי של שיקום והתעלות רוחנית מתוך משבר, המשלב אובדן ארצי של 'בית' בעקבות עוול משפטי עם כאב של פרידה. היסוד הארצי בשיר מיוצג באמצעות 'בית-דירות' ו'עוול חברתי מוחשי', שמובילים את הדוברת לתחושת עושק וחוסר אונים. אל מול מציאות זו, מופיע היסוד המטאפיזי בדמות ה'מלאך' והפיכת המרפסת הפיזית ל'פרוכת-שמים', מהלך המאפשר לדוברת להפוך את מקום מגוריה הארעי ל'בית תפלה' רוחני שבו היא יכולה להתחיל את תהליך ההחלמה.

מערכת הסמלים משמשת ככלי מרכזי בתיאור הדרך לשיקום וביציאה מהבדידות: סמל הציפור ('נדידת-חסידות') מבטא את היכולת 'להשיט חלומות' מעל גובה המצוקה הארצית, ומסמל את חופש הרוח שנותר לדוברת למרות הפגיעה בביתה הפיזי ובה עצמה. סמל המים מופיע במתח שבין ה'מצולות' המאיימות לבלוע את הדוברת לבין הפעולות 'לשטף פני' ו'לצלול', המעידות על רצון בהיטהרות ובחיפוש אחר שקט פנימי לאחר הדין הקשה. באמצעות הפיכת המים ל'מעין אֶהָבָה' מטאפיזי, הרגש הופך לכוח מאחה (אינטגרטיבי) המאפשר לדוברת להתעלות מעל העוול המשפטי וצרימות המציאות. מהלך זה מבסס ריבונות פנימית, ההופכת את ה'טנטונים' המשבשים של השיח החיצוני לתנופה של יצירה. כך, השבר הופך מ'צרימה אינסופית' לנקודת מוצא אקטיבית של התחדשות וכינון ריבונות תודעתית.

התאוששותה של הדוברת מתבטאת בפנייה אל האל בבקשה שיברא בתוכה מזח (מקום מנוחה), שיאפשר לה לעגון בו את מחשבותיה הטרופות ולמצוא נקודת אחיזה יציבה אל מול סערות

העבר. השימוש בסמלי האוויר והרוח מעניק חיות מחודשת למרחב הלב הפגוע: הדוברת חווה את 'מַעֲיָן הָאֶהָבָה' כביטוי של חסד פנימי המבקש להתקיים כנגד ה'צלילים הצורמים' שבשיח הבריות.

סמל הרוח ('רוּחַ מְלוּחָה') הופך לגשר המחבר בין מליחות הדמעות לבין החיוניות של ההווה, שבו הרצון 'לְהַרְיץ צְחוּקִים עִם הַיָּלָדִים' מעיד על החלמה וחזרה למעגלי החיים והמשפחה. הדרך בשיר אינה נתיב חיצוני אלא מהלך פנימי של התעצמות והתאוששות, שבו הדוברת בוחרת באופן אקטיבי שלא 'לְנַתֵּק' את הקשר עם החיים אלא להמשיך בזרימה אל עבר עתיד של תקווה. הזיקה שבין השיר לפיוט 'אַל נוֹרָא עֲלֵיָּה' מאת רבי משה אבן עזרא מעניקה לכאב האישי של הדוברת עומק ליטורגי והופכת את הטראומה הממשית של עושק הבית בעקבות 'פסק-עוול' למהלך של תיקון רוחני ושיקום עצמי. הדוברת מתיקה את הדיון מהערכאה האנושית הפגומה אל מפתן מטאפיזי המקביל לרגע ה'נעילה' ביום הכיפורים, והעמידה מול 'פרוכת-שמיים' על המרפסת משמשת כמרחב תפילה לבקשת חסד ורחמים אל מול הגורל הקשה. זהו ציר מרכזי שבו הייאוש מהמציאות הארצית והצער העמוק הופכים לשאיפה אל הנשגב, המאפשרת את תחילת ההתאוששות מתוך השבר.

השיר נחתם בטון מובהק של אופטימיות וריבונות ה'עצמי'. הניסיון 'לְמַשֵּׁךְ אֶת אֲגֵדַת-הַצִּדָּק' אל 'גְּבֻעוֹת-הַלֵּב הַמְּפִיחוֹת' הוא דימוי של התחלה חדשה, שמבטא את יכולת הנפש לשקם את עצמה מתוך האפר והצער. השיקום מושלם באמצעות בריאת 'בית פנימי' שמעניק עוגן וכוח לדוברת. מהלך זה מאפשר לדוברת לשקם את זהותה תוך שימוש בתקווה ככוח מחלץ המאחד בין היסוד הארצי למטאפיזי. זוהי סגירת מעגל שבה העוול של 'פסק-הדין' הארצי מומר בבריאה פנימית של נחמה, המוכיחה כי גם מתוך לב שעבר 'שריפה', ניתן לדלות אגדות של יופי ולבנות מציאות של שלווה.

סיכום ומסקנות

בחינה כוללת של מערכות הסמלים והדינמיקה הטקסטואלית מעלה כי חשיפת עומקו של המנעד הפואטי ביצירת אברהם-איתן מצריכה קריאה התפתחותית-כרונולוגית (דיאכרונית), הבוחנת את הטרנספורמציות שעברה יצירתה לאורך השנים. היכרות זו עם מכלול הקורפוס השירי המוקדם אינה רק המלצה פרשנית, אלא תנאי הכרחי לחשיפת המערך האינטרטקסטואלי המורכב שבו היא פועלת; ממשק בין-טקסטואלי זה אינו מוגבל רק לדיאלוג עם מקורות היהדות, אלא מתבסס במידה רבה על אינטרטקסטואליות פנימית שהמשוררת מקיימת עם

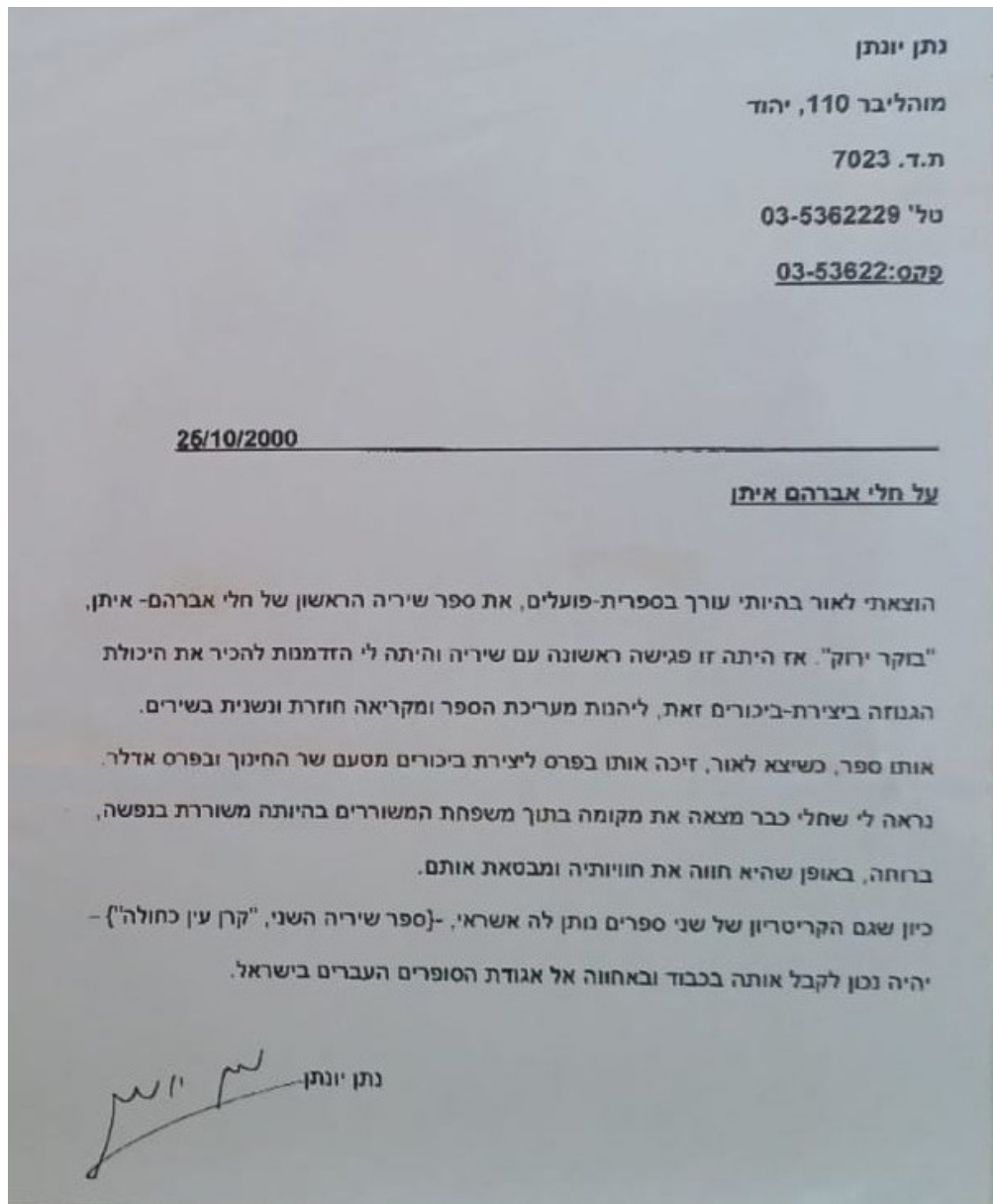
שיריה שלה עצמה. קריאה הוליסטית כזו חושפת כיצד כל קובץ משמש כחוליה בשרשרת התגבשות התודעה והפרסונה השירית, שבה סמלי היסוד – כגון המים, הציפור, האור, הרוח ומוטיב הדרך – נושאים עימם את מטענם הראשוני לתוך ההקשר החדש, וזוכים למשקל סגולי מצטבר מכוח ה'עקבות' של מופעיהם הקודמים.

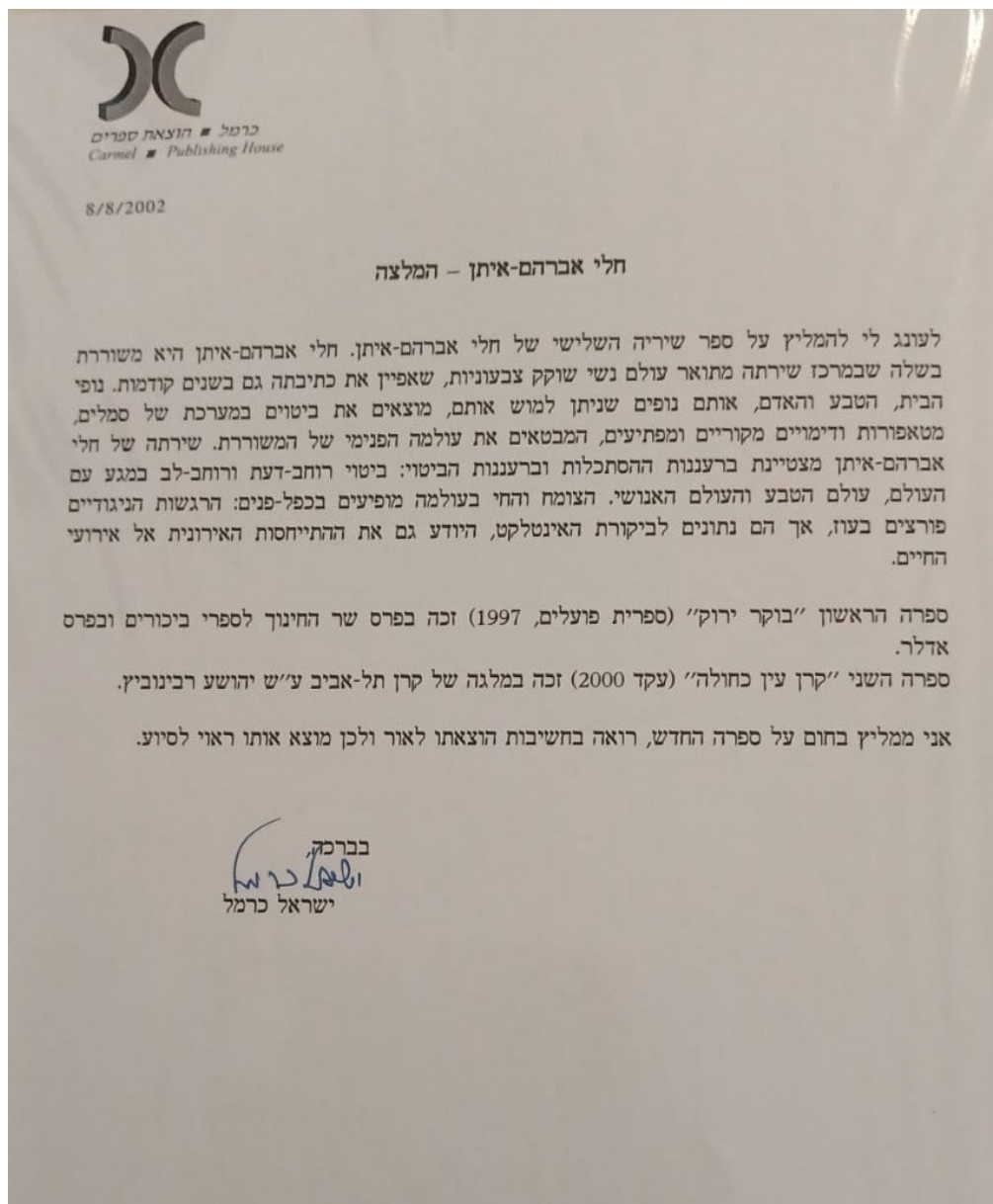
קריאה כוללת בכל ספריה חושפת כיצד כל ספר משמש כחוליה בשרשרת של התגבשות התודעה והפרסונה השירית; רק מתוך מבט פנורמי זה ניתן להבין כיצד סמלים מאוחרים אינם עומדים בפני עצמם כייצוגים ריאליסטיים גרידא ברובד הליטרלי שלהם, אלא משמשים התמרה מתוחכמת של יסודות תמטיים מוקדמים. באמצעות מנגנון זה, סמלי היסוד – שנפצו בשלבים המוקדמים כייצוגים חיוביים של הרמוניה וחיוניות זוגית – עוברים התמרה סמנטית עמוקה ונטענים ביצירתה המאוחרת במטען סימבולי של שבר, קטיעה וניכור. התלכדות זו מנסחת שפה שירית אינטגרטיבית, שבה מתוך הדיסוננס שבין המטען הראשוני לבין השינוי בערכיות הסמל, הדוברת מחלצת את זהותה האוטונומית; היא מגדירה את ריבונותה מתוך היכולת לאסוף את רסיסי הסמלים ולהתיכם לכדי נתיב קיומי חדש ועצמאי, המעתיק את מושגי היום־יום אל עבר מרחב סמנטי רחב, שבו המציאות המודרנית משמשת כשיקוף מדויק לתמורות בנפש הדוברת ולכינון חירותה.

תרומתו של מודל קריאה דיאכרוני זה חורגת מגבולות חקר שירתה של אברהם־איתן כיוצרת אינדיווידואלית, ויש בה כדי להאיר מחדש את הדינמיקה של מערכי סמלים בשירה העברית בת זמננו בכלל. המחקר מציע תשתית מתודולוגית המערערת על הנטייה הרווחת לקרוא את הסמל השירי העכשווי כייצוג סטטי או כרגע לירי מבודד; הוא מראה כיצד בשירה העברית המאוחרת, הסמל מתפקד כאורגניזם חי ורבולוציוני, הניזון ממתח פנימי מתמיד ומדיאלוג דיאכרוני סמוי עם תולדותיו שלו. בכך פותח המאמר פתח לבחינה רחבה יותר של משוררים בני זמננו, המכוננים סובייקט ריבוני וחירות פואטית לא דרך נטישת מערך הסמלים הישן, אלא באמצעות הטענתו, פירוקו והרכבתו התודעתית מחדש לאורך ציר הזמן.

נספח מס' 1

מכתביהם של נתן יונתן וישראל כרמל לרחלי אברהם-איתן (מתוך אתר המשוררת ובאדיבותה).





נספח מס' 2 – מחזור שירי הפואמה 'דרכים מתפצלות ומתחברות'

1. פְּנִית פְּרָסָה

פְּנִית אֶל לְבָה כְּסוּס לְהָבָה

פְּנִית מְלָבָה בְּפְנִית פְּרָסָה

אֶל סֶהַר יוֹמָד.

2. נְסִיעָה מִסִּכְנֵת

נוֹסַעַת בְּאוֹר אָדָם

שֶׁל שְׁקִיעָה

עֲנִי חֲקִים נְשָׁבְרִים

לְקֹשֶׁת רֶבֶה שֶׁל צָבָעִים.

בְּצִדֵי הַדֶּרֶךְ

תִּמְרוּרִים לֹא בְּרוּרִים

שְׁחִיקַת הַזְּמַן

טִבְעָה בָּם יָד דְּחוּזָה.

מִסָּע שְׁגוּי

שׁוֹבֵר חֲקִים

בְּדֶרֶךְ לֹא מוֹצֵא

הָגָה נְשָׁבֵר שְׁמֹאלָה

בְּפִתְאוּמִיּוֹת

חוֹתֵךְ אֶת הַמִּסָּע

לֹא הִכְנָה מְקוֹדֶמֶת

וּכְאֵב הַבִּלְבּוּל

בְּקוֹל שְׁבוּר

מִבְּעַד לְעֵן כָּבֵד.

3. נְסִיעָה לְאַחֹר

מִבִּיטִים אַחֹר

יָדִיד מְסֻבָּבוֹת הָגָה

בְּכַח

וְנִעְצָרוֹת בְּקוֹ הַזְכָּרוֹן

חֲרִיקוֹת גִּלְגַּל בְּשִׁבִּיל הָעֶפְרָה

בְּבְרִיחַת אֹוִיר

מִהַגוּף.

4. נְסִיעָה בְּשׁוּלִים

יֹרְדָת לְשׁוּלִים

לְחֶמֶק

מִשְׁגִּיאוֹת הַדֶּרֶךְ

אֶבֶל שׁוֹטֵר

מִחֲזִיר לֵב מִפְּרָפֶר

אֶל תּוֹר הַמָּסַע

הַלִּילִי

5. שְׁמִירַת מְרָחֵק

נוֹסֵעַ אַחֲרֵי לְאִמְרָחֵק

חֲמוּשׁ מְשֻׁקָּפִים בְּהִים

וְדַמְיוֹן פְּרוֹעַ

בְּרִמְזוֹר נֶעְצָר לְיָדֵי

שׁוֹלַח שְׁדָר

דֶּרֶךְ חִלּוֹנוֹ הַפְתּוּחַ

דֶּרֶךְ חִלּוֹנֵי הַסָּגוּר

הָאוֹר בְּרִמְזוֹר מִתְחַלֵּף

דְּוֶשֶׁת הַגֹּז נִלְחָצָת

מְכוֹנִית אֶל הַדֶּרֶךְ שׁוֹעֲטָת

וּפְסֶת־נִיר

אֶל הָרוּחַ

מִשְׁמָטָת.

6. בְּמוֹסָד

הַמְלִים שְׁטָרִם

אֶמְרָנוּ

תְּלוּיוֹת עֵתָה כְּרָכָב

בְּקֶצֶה מְנוֹף

מִמֶּתִין לְתַקּוּנוֹ.

גֵּרֵר הַיָּמִים הָעֲשׂוּיִים

בְּכֶאֱב

מוֹשֵׁף אוֹתָנוּ אֶל מוֹסָד הַקִּיץ

לְהִתְקִין בְּעִבּוּדָה יוֹמִיּוּמִית

חִמְצוֹן מְלִים בְּמִנּוּעַ הַגּוֹף הַדּוֹמָם.

רויח חדשה בגלגלי המחשבה

נופח אויר בשובנו

לדרך המבטחת.

7. דרכים מתחברות ומתפצלות

דרכים מתחברות ומתפצלות

אור אדם. ממוינים

רגל ימין על הכלם

זמן מתאים לחשב

לאן בצמת הבא

ימינה? שמאלה? ישר?

נדמה לי, שפספסנו

אנו בדרך ללא מוצא

אתה נדם

לא מבחין

עלינו על נתיב מסכן

דרך לשום לאן

מסתעפת לכל העברים

הרמזורים מקלקלים

התמרוקים לא בורים

גלגלים תקועים בבץ

אֲבָל, לָךְ יֵשׁ זָמַן

עֲקֹשׁ אֶתְּהָ צָרִיף לִישׁוֹן

תִּמְיֵד אֶתְּהָ צָרִיף לִישׁוֹן

תְּנִיחַ

כְּשֶׁתִּתְּעוֹרֵר

אִם תִּתְּעוֹרֵר

8. בְּקוֹ הַזְנוּק

מִבֵּט זְרִיחָה אֲדָמוּמִי

מֵצִיץ מִכָּרִיזוֹת הַהָרִים

מֵעִיר בְּבֵת אַחַת

חֲלוֹמוֹת יִשְׁנוֹנָיִים.

כָּךְ נָצַב הַלֵּב

בְּקוֹ הַזְנוּק

בְּמִסְלֹל הַמִּתְעַקֵּל

וְחוֹזֵר חֲלִילָה אֶל חֵייד.

"All the signs were at the place of revelation": The poetics of the symbolic framework in Rachelly Abraham-Eitan's love poetry

Yair Koren-Maimon

Abstract

This article proposes a new scholarly reading of Racheli Abraham-Eitan's poetry, establishing the theme of love as a foundational concentric axis in her work. Alongside the three interpretive axes previously established in research: the gender-thematic, the aesthetic, and the ontological, I argue that love is the fundamental focus accompanying the poet since her earliest works, serving as the core from which circles of expression and meaning branch out, sustaining the layers of her poetry.

The discussion focuses on representations of man - woman love and the way it is configured as an extensive symbolic network that constitutes a mechanism for emotional processing and transformation. Through an analysis of core symbols (the bird, wind, light, water) and the motif of the path, I demonstrate a transformative dynamic wherein elements appearing as isolated components in her early books coalesce across the entirety of her work into a holistic significance, imparting a transcendental metaphysical depth to her poetry.

This convergence constitutes the poet's being as an independent female subject, granting her existential redemption and internal liberty that leads toward the creation of an autonomous poetic space- one that is liberated from the shackles of patriarchal perception and the subordination of the female experience to the male gaze.

Consequently, a diachronic and holistic reading of Abraham-Eitan's entire corpus is essential to uncovering her unique poetic code; it demonstrates how later representations function as transformations of early elements, reflecting shifts within the speaker's psyche who succeeds in crafting a unique poetic voice that bridges the Hebrew lyrical tradition with a subversive, groundbreaking gendered expression.

Keywords: Rachelly Abraham-Eitan; Love as a concentric axis; Symbolic framework; Carl Gustav Jung (Archetypes).