

# ספרות ותחייה לאומית

## שעתה של אלישבע

(חלק ראשון)

דן מירון

א

מבין ארבע המשוררות המכוננות, מייסדות שירת הנשים העברית המודרנית, אלישבע ז'ירקובה-ביכובסקי (1888-1949) היא השכוחה והזנוחה ביותר, אף-על-פי שעם הופעתה כמשוררת עברית בראשית שנות העשרים של המאה ה-20 היתה היא – לפחות מבחינת קהל הקוראים ה'רחב' של אותם ימים – הבולטת והמפורסמת ביותר. היא שכוחה ומוזנחת לא רק לעומת רחל בלובשטיין, אשר לאחר מותה בשנת 1931 זכתה לפופולריות, שהתעצמה והלכה למרות חילופי הטעמים בשירה ועל אף יחסם האדיש או אפילו העוין של ממסדים ספרותיים וביקורתיים רבי השפעה. אלישבע שכוחה גם בהשוואה לאסתר ראב ויוכבד בת-מרים, אשר שירתן אף שלא זכתה לפופולריות דומה לזאת של שירת רחל, היא מרתקת אליה קוראים אניני-טעם ומשמשת נושא לעיונים ביקורתיים-פרשניים מעמיקים. שתי המשוררות כובשות לעצמן בהדרגה מקום סמוך למדי למרכז ה'קאנון' של השירה העברית המודרנית. אלישבע, לעומתן, כמעט לא זכתה לפינה משלה, ולו גם בשולי הקאנון הזה.

למעשה, היא הוזנחה ונשכחה כבר בחייה. משבר חיים חמור, שחל בראשית שנות השלושים, קטע בבת אחת את יצירתה השירית והפרוזאית, שהיתה מתגברת ושופעת במשך העשור שלמן הופעתה הכמו-מטאורית בשנת 1922, עם פרסום המחזור הראשון של שיריה העבריים בהתקופה.<sup>1</sup> בתהליך מהיר של היאלמות היא חדלה מפרסום דברי ספרות, ואז גם נעלמה – אף זאת כמעט בבת אחת – ממרחב הנוכחות והשיח הספרותיים. עד מהרה היא חשה עצמה אובדת בים 'ההווי החדש', 'זרה ומיותרת לגמרי' בו, כפי שכתבה בשנת 1943 לדבורה בארון.<sup>2</sup> כמי שכמעט לא היה לה מקור הכנסה מלבד עשייתה בספרות (ומעט גם בתרגום) היא שקעה בעניות מנוולת וחיייתה חיי בדידות ומחסור בצריף בפרבר עוני בשולי תל-אביב.

1. התקופה, יג (1922).

2. אלישבע 1965, עמ' 74.

הביקורת הספרותית, אשר בשנות העשרים נשאה את שמה אל על כ'הבת הענוגה אשר לשירה העברית' וכיוצאת שירה שיש בה 'מעין העברת רחש הלב מאדם לאדם',<sup>3</sup> הפנתה לה עורף. היא נזכרה בה עתה – אגב הכאה על חטא אך גם בלוויית נימה של פטרונות – רק בימי יובל ולאחר פטירתה בהיותה בת שישים ואחת בלבד. בשנת 1934, כשניגש המשורר המבקר העברי 'האמריקני' שמעון גינזבורג לערוך מעין סיכום של העשור הראשון בשירת המשוררות העבריות, הוא עוד הציג את המסה המוקדשת ל'אלישבע' – פרק דיון נרחב יחסית – בראש סדרת המסות שכתב. אמנם, במסה זו גם הושמעו – אולי לראשונה – השגות ביקורתיות אופייניות ביחס לשירה, כגון הטענה שבהיותה 'גיוורת' נטולת תרבות עברית 'שורשית' חסר למשוררת 'מגע עם שורשי הלשון וסודות צירופיה, אותם המכמנים החבויים והסמויים מן העין, אשר רמזי אורותיהם דרושים כל-כך ומועילים כל-כך ביהוד בליריקה העברית'.<sup>4</sup> עם זאת, במסתו של גינזבורג עדיין הופיעה אלישבע כנוכחות חיה ומרכזית בשירת הנשים העבריות. אולם כבר בשנת 1938 היתה אלישבע בבחינת קרוב עני ודהוי בבית הספרות. מלאו לה אז חמישים שנה, וכדרך ה'ייבול', שהיתה נהוגה באותם ימים, כונסה לכבוד המאורע מסיבה ספרותית, שיעקב פיכמן, ראש המדברים בה, חיפה על העלבון שבמיצוט משתתפיה בדברו על 'הזן המשפחתי' שלה, כאילו היה זה ויעוד יום הולדת פרטי. עם זאת הוא גם דיבר במפורש על איזו 'הכרת אשם' משותפת למתכנסים המעטים והביע משהו מעין 'התנצלות', שמחה על ההודמנות שניתנה לנו לכפר על מה שחטאנו כנגד המשוררת'. החטא היה, כמובן, חטא ההתנכרות למי שנטשה את עמה, את ארצה ואת שפתה והשליכה את יתבה על העברית, ספרותה ותרבותה. פיכמן תלה את הקלקלה בכך שתשומת הלב הציבורית הופנתה כולה, בלי הצדקה, לעבר משוררת אחת ותו לא, 'לרחל' – כמנהג ישראל מאז ומעולם להעניק לאחד את "המנות הראויות" לשאר בני החבורה'.<sup>5</sup> אולם ספק הוא אם הבחנה זו תיארה את כל האמת. ב-1945 הופיעו שירי אלישבע העבריים מחדש בקונטרס קטן בהוצאת 'עדי' שליד הוצאת 'דביר'. התגובה הביקורתית על הספר היתה דלה מאוד. התבלטה בה הרצאה קצרה (שוב, דברים שהושמעו במסיבה ספרותית) של המשורר דוד שמעוני; הרצאה, שגם היא עסקה בחטא שחטאה הקהילה הספרותית למשוררת, באשר גם מידת העניין המחוקה שהוקצתה לה הופנתה לעבר אישיותה ופרשת ה'גיוור' התרבותי-הלאומי שלה (אבל לא ההלכתי-הדתי; אלישבע מעולם לא התגירה כהלכה) ולא לעבר פועלה הספרותי וסגולותיה 'בתור פייטנית'. 'הסחנו את דעתנו וחטאנו לה לא מעט',<sup>6</sup> הודה המשורר הוותיק בנימה אפולוגטית, שנעשתה אופיינית מאוד לכתובה האקראית על אלישבע. טונים דומים הושמעו שנים ספורות לאחר מכן ברשימות הערכה, זכרונות והספד מעטות, שנכתבו עם פטירתה הפתאומית של המשוררת באביב 1949. גם בראשית שנות החמישים עדיין נמצאו פה-ושם, בעיקר מחוץ לישראל, מי שהכו 'על חטא שחטאנו ל'אלישבע'.<sup>7</sup>

3. דברי יעקב שטיינברג. שטיינברג 1979, עמ' 54-55.

4. גינזבורג 1945, עמ' 262.

5. פיכמן 1982, עמ' 245.

6. שמעוני תשי"ז, עמ' 207.

7. רוזנבלום תשי"ג.

לאחר מכן התפוגגו רגשי האשם של הקהילה הספרותית ועמם נעלמה כמעט סופית ההתייחסות הביקורתית למשוררת וליצירתה. בשנת 1961 נכתב עוד מאמר אחד, מקיף ויומרי יותר מן האחרים, ובו ניסה המשורר המבקר ישרון קשת להציע מעין סיכום של פרשת אלישבע – כבר מתוך פרספקטיבה מרוחקת. למעשה, בא המאמר לסתום את הגולל על אלישבע המשוררת, אשר, לדברי המבקר, לא היתה מעולם 'משוררת בפועל', ובכל אופן לא משוררת עברית, משום שאף שיריה ש'נכתבו עברית -- אינם שירים עברים במלוא מובן המלה, ואף קלותם ופשטותם אין בהם, כשלעצמם, כדי לשנות בזה מאומה; באשר היא 'לא זכתה מעולם לחדור אל נשמת השפה ולהשתלט על מכמניה ועל צביונה, וריקמת השיר שלה נשארה, אפוא, קלושה, 'קלה מני ארג'.<sup>8</sup> קשת חזר, למעשה, על הטענות שהשמיע גינזבורג כמעט שלושים שנה קודם לכן; טענות שהיו אופייניות לאותו סוג של משכילים עברים בעלי השגה סגנונית המתגלמת במילה 'מכמנים' (ששני המבקרים נזקקים לה), והמציינת את השפה כמין אוצר סתרים, שהמשורר הטוב חופר בו וחופר ומגלה בו נצורות, וכל המעמיק לחפור הרי זה משובח. הללו זלזלו באלישבע תמיד, ולא ראו בה – כפי שראה יעקב שטיינברג (משורר אשר כשלעצמו העמיק חפור יותר מאחרים ב'מכמני השפה) – משוררת, אשר למרות ששפתה 'אינה מאמצת כל כוח' היא נראית כאילו היתה לשון 'מבוררת', שהיא 'חלק מהרבה' (כלומר, לשון סלקטיבית, המצמצמת עצמה במכוון, ולמרות זאת, או דווקא משום כך, היא נראית כאילו היתה מייצגת את האוצר הלשוני השלם), או גם משוררת אשר דווקא 'השפה הקלה, המרגיעה, החסרה לגמרי כובד של מליצות שאינן תלויות במקום' היא המציינת לטובה את שיריה, גם כשהם נראים דלים ומונוטוניים.<sup>9</sup> קשת אמנם הודה שאלישבע היתה 'משוררת בכוח', אישיות שירית, אשר אם גם 'מידת כשרונה המצומצמת -- לא עמדה כלל בפרופורציה של ממש לטבע המשורר האמתי שבה',<sup>10</sup> בכל זאת ראוי טבע זה כשלעצמו להערכה. על-פי הבחנה זו המבקר ראה עצמו פטור כמעט לחלוטין מדיון בשירים כשהם לעצמם, ושם לב, אם בכלל, דווקא לסיפוריה האימפרסיוניסטיים של אלישבע ולרומן שלה סמטאות, אף כי גם באלה, טען, אין 'משום מדרגת יצירה גבוהה'.<sup>11</sup> כיוון שנטל על עצמו את התפקיד לצייר את 'דמותה הרוחנית' (במקום לנתח את יצירתה), עניינה אותו הפרוזה שאפשר היה לקרואה כמין אוטוביוגרפיה (ראו סיפורים כגון 'נרות של שבת', 'האמת', 'שגיונות'). גם ברומן, אף שנעדרה ממנו זיקה ברורה לביוגרפיה של המשוררת, מצא קשת נושא בעל השתמעויות אוטוביוגרפיות – ההתנגשות 'בין האהבה האישית לזרות הגועזת'.

בעיקרו של דבר, מכל מקום, בא המאמר לשלול ערך ספרותי מיצירתה של אלישבע בכללה ומשירתה בייחוד, ודווקא בו אמרה הביקורת את דברה המפורט האחרון עד כה על

8. קשת 1969, עמ' 174.

9. שטיינברג 1979, עמ' 54, 55.

10. קשת 1969, עמ' 169.

11. שם, עמ' 177.

המשוררת ושיריה. אחריו כמעט לא נעשה מאמץ לתהות על קנקנם של הללו. הופעת מבחר שירים בסדרת 'מבחר ספרותנו לעם' (בעריכת חיים תורן) בשנת 1970 לא הציתה אף זיק של התעניינות מחודשת. כיוצא בזה העלייה - בשני העשורים האחרונים - של הביקורת הפמיניסטית העברית ושל אופנת העיסוק ב'שיח המגדרי'. אף חלק קטן מן האהדה החדשה ל'קול האחר', הנשי, בספרות לא הופנה לעבר אלישבע, אולי מפני שקולה הנשי אינו קורא תיגר ובדרך-כלל (להוציא שירים בודדים בקובץ חרוזים) אינו חוגג את האוטונומיות של ההווה הנשית ומשום כך הוא אינו שימושי במסגרת של מאבק ציבורי-תרבותי. כמו כן, כמעט לא הובנה עד עתה חשיבות הדיון הספרותי-ההיסטורי ביצירת אלישבע במסגרת ההתפתחות הדיאלקטית שאפשרה את הופעת שירת הנשים העברית בשנות העשרים של המאה. הרי צריך להיות ברור, שיצירה זו שימשה במסגרת התפתחות זו כמין חוליית קשר עם המודלים של שירת הנשים הרוסית, כפי שהתפתחה בסוף המאה ה-19 ובראשית המאה ה-20; ועל מודלים אלה הסתמכו כמה מן המייסדות והמפתחות של שירת הנשים העברית בראשיתה - כגון רחל בלובשטיין, יוכבד בת-מרים ולאה גולדברג. ההתחשבות בשירת אלישבע בתוך רצף ההתפתחות של שירת הנשים העברית היא אפוא הכרחית.

ייאמר מיד, שבדברים שלהלן אין שום כוונה לצאת בקול תרועה ל'גילוי' מחודש של אלישבע המשוררת - בבחינת הקצת נרדמים והגנת נרדפים ושכוחים. הדברים אף אינם באים לתבוע את עלבונה של אלישבע משוכחה-משכיחה ולריב את ריבה עם אלה שנבנו, כביכול, מחורבנה. דומה שכבר עברה מן העולם האופנה הביקורתית הנאיבית הזאת, שהיתה כה אופיינית לביקורת הישראלית בעשוריה הראשונים, ואשר רשמה פרק לא-דווקא-מכובד, רצוף טעויות והטעויות היסטוריות, בנסיונה לבסס את זכותה (שעליה אין עוררין) של הספרות הישראלית לקול ולנוסח משל עצמה על גבם של נשכחים ו'נרדפים' מן העבר, אשר כביכול נדחו מן המקום שהיה ראוי להם דווקא על-ידי אלה שנגדם יצאה הביקורת חוצץ בהווה. אם האופנה הזאת עדיין לא נעלמה לגמרי - ראוי לה שתיעלם. מכל מקום, הדברים שלהלן אינם מתכוונים אלא לדיון ענייני-היסטורי בשירת אלישבע, במרכיביה ובתפקיד שהיא מילאה בשעתה בביסוס תת-הז'אנר של שירת הנשים ובקביעת כיוון התפתחותו בספרות העברית של שנות העשרים והשלשים. אמנם, הדברים מבוססים על ההנחה שבירור כזה יכול לאפשר גם יצירת קשר מסוים עם המשוררת ועם השירים; קשר ממותן ומעודן, שאינו כרוך באימוץ הטקסטים הנשכחים אל לב הקורא כאילו היו טקסטים עכשוויים, אלא באותה זיקה מורכבת ושקטה יותר לטקסטים בני תקופה שחלפה, אשר אפשר להגיע עמם - מתוך אהדה היסטורית והבנת נסיבות התרקמותם - למשהו מעין מגע חי.

פיתוחה של זיקה זו מחייב גישה עקיפה אל השירים. הדיון חייב לקבוע תחילה מסגרת של פרספקטיבה, שתאפשר התבוננות היסטורית בשירים. את קביעתה של מסגרת כזאת אפשר וראוי אולי להתחיל באישוש ובהרחבת תיאור העובדה שכבר הוזכרה בחטף; היינו, שבמשך העשור הראשון של פעולתה בספרות העברית היתה אלישבע משוררת מקובלת ואולי גם אהובה. היא ריתקה אליה את תשומת הלב של הקוראים והמבקרים ואף עשתה שימוש מרבי בתשומת לב זו. למעשה, היא נהנתה מעשור של התקבלות סוערת, אפשר אפילו לומר -

נלהבת, שעשתה את האדישות וההתעלמות שבאו לאחר מכן לקטלניות ואולי גם לחידתיות לא במצט.

אלישבע החלה לכתוב שירים בעברית ב־1920, לאחר שחתמה את שירתה ברוסית בשני קבצים קטנים, שראו אור ב־1919, ועם נישואיה לשמעון ביכובסקי, מי שהיה ממוריה מעת שהחלה (בשנת 1913) בלימוד אינטנסיבי של השפה העברית. כיוון שלמדה עברית בהגייה ובהטעמה הארץ־ישראליות (ה'ספרדיות') החלה למן הרגע הראשון בכתיבת שירים שהסתמכו, מבחינת המשקל והחרוזה, על הטעמה והגייה אלה.<sup>12</sup> משום כך יכלו שיריה להיקלט ללא הפרעה גם בארץ־ישראל, שנעשתה במשך שנות העשרים המרכז הספרותי העברי העיקרי, ובה החל להתפתח קהל קוראים רחב יחסית, שהעברית היתה שפת הדיבור והקריאה שלו. ואמנם, משאך החלו שיריה להופיע ברבים (כאמור, החל בשנת 1922) נמצאו להם חסידים רבים בארץ וגם מחוצה לה. הופעה זו היתה בבחינת סנסציה ספרותית והרגשה סביבה גברה והלכה במחצית הראשונה של שנות העשרים, בעוד בני הזוג ביכובסקי דרים במוסקבה ומקימים בה פינת יצירה עברית שוקקת. כידוע, בשנים אלה התהדק החבל סביב צווארה של היצירה העברית בברית־המועצות עד להחרמה המוחלטת שהחרימה השלטונות וירידתה למחתרת. אלישבע ובעלה חיו במצוקה חומרית וחברתית גוברת והולכת ונשאו את נפשם לעלייה לארץ־ישראל. בינתיים פרסמה המשוררת מלבד שירים גם סיפורים ומאמרים שהרבו את יוקרתה. בייחוד קנתה את הלבבות המסה 'אלכסנדר בלוק - המשורר והאדם',<sup>13</sup> והיא עודנה דבר הביקורת המשובה ביותר בשפה העברית על יצירתו של הסימבוליסט הרוסי הגדול. כבר בשלב זה, קודם שקיבצה המשוררת את שיריה בספר, נכתבו עליה מאמרים רבים ונוכחותה בכתבי העת העבריים המרכזיים היתה בולטת.

ב־1925 הגשימו הביכובסקים את 'חלומם', עזבו את ברית־המועצות ועלו ארצה. החלום היה למציאות - אמנם, לאו דווקא מרנינה בכל היבטיה. בין השאר התרופפו והלכו היחסים האישיים בין בני הזוג ואהבת המשוררת הרוסייה־העבריה והמורה־הסופר העברי - שניהם בגיל העמידה - נחלפה במשהו מעין קשר של תועלת הדדית. עכשיו, שאלישבע יכלה להגיע אל ריכוזי הקוראים העברים בכל אתר, נעשתה הסנסציה הספרותית להגיגה שנמשכה כמה שנים. הביכובסקים יסדו בתל־אביב הוצאת ספרים פרטית ('תומר'), שנועדה אך ורק לפרסום כתביה של המשוררת. תחילה הופיע בתרפ"ו קובץ שירים ראשון, כוס קטנה (המילה כוסית עדיין לא התחדשה אז) - ספר השירים העברי הראשון פרי עטה של משוררת אישה אחרי עוגב רחל מאת רחל מורפורגו (תר"ן). היה זה, כפי שכתב יעקב שטיינברג, 'ספר פיוט קטן ככף איש ודק כחוט השערה'<sup>14</sup> - היינו, הספר ראה אור בפורמט זעיר, שלא נודע כמותו לקוטן בשירה העברית לדורותיה (כל שכן בשירת הזמן, שבה הופיעו ספרים בפורמט

12. המשוררת עצמה העידה כמה עדויות מפורשות בעניין זה. ראו, למשל, באוטוביוגרפיה הספרותית הקצרה שלה. אלישבע תר"ן, עמ' 5.

13. התקופה, כרכים כא, כב (תרפ"ד).

14. שטיינברג 1979, עמ' 54.

ענק כגון זה של אימה גדולה וירח), ונכללו בו כ"ז שירים בלבד. הצטמצמות מדעת זו לא פגעה בפופולריות של הספר. אדרבה, הספר זכה להצלחה, אשר בנסיבות הזמן ובמגבלותיה של הספרות העברית דאז, יכלה להיחשב למסחררת. בתוך שנתיים ראו אור שלוש מהדורות – כל אחת בת אלפיים עותקים – וכולן נמכרו. הופיעה גם מהדורת פאר קטנה (בת 200 עותקים) ממספרת ומודפסת על נייר משובח, ואף היא אזלה. שום קובץ שירים של משורר אחר בן הדור, לרבות ראשי המדברים בשירה הצעירה (אצ"ג, שלונסקי, למדן) לא זכה לתפוצה נרחבת כל-כך. אפילו 'אבירי הספרות' בני הדור הוותיק עקבו אחר הצלחה זו בקנאה כמעט בלתי-מוסרת. הפופולריות של הספר היוותה למעשה הצלחה ציבורית גדולה ראשונה של שירת הנשים העברית, אשר אך זה הופיעה, וסייעה בכיסוס מעמדה של שירה זו. עמה נחשף לראשונה הפוטנציאל התרבותי-הציבורי הבלתי-מנוצל עד כה של תת-הז'אנר; פוטנציאל שהועמק והוגבר במשך הזמן על-ידי רחל בלובשטיין, אנדה פינקרפלד ולאה גולדברג.

בני הזוג ביכובסקי הבינו שספרה של אלישבע נגע בעצב חי, שעצם קיומו היה כמעט בלתי-יודע עד אז. הם החליטו לנצל את ההתעוררות הזאת, ואף עשו זאת בהצלחה במשך כמה שנים. שמעון ביכובסקי, מי שבצעירותו היה ידיד-נעורים של סופרים חשובים כ"ח ברנר וא"ב גנסין ואף שותף זוטר לכמה ממפעליהם הספרותיים קצרי הימים (הוצאת 'נסיונות' וכתב העת המעורר), זכה עתה למשהו מעין תחיית מתים ספרותית. פעילותו, שמעולם לא המריאה ולא פילסה לעצמה כיוון מוגדר (הוא היה במקצת-מבקר, במקצת-פלייטוניסט, ובעיקרו של דבר 'תלוש' עברי, נודד בוהמיין-למחצה, שניטלטל מעיר לעיר וקיים עצמו בדוחק מהוראות-שעה), מצאה לעצמה אפיק ראוי. הוא נעשה לעורך, למלבה"ד ולאמרגן של המשוררת שכוכבה דרך. מחד גיסא, הוא הוציא לאור, בזה אחר זה בין השנים תרפ"ו-תרפ"ט, חמישה ספרים קטנים שלה (כוס קטנה, תרפ"ו; סיפורים, תרפ"ח; חרוזים, תרפ"ח; מקרה טפל: סיפור, תרפ"ט; משורר ואדם – על שירתו של אלכסנדר בלוק, תרפ"ט) ובצדם הרומן סמטאות (שהחזיק כ"ו גליונות דפוס), תרפ"ט. כל אלה נדפסו במהדורות שנחשבו לגדולות בממדי המו"לות של הזמן – אפילו מסת הביקורת על בלוק נדפסה באלף עותקים – וכל הספרים נמכרו היטב, אף כי רק כוס קטנה זכה להצלחה מסחרית יוצאת-דופן. הוצאת 'תומר' אף בישרה את הופעת שלושה ספרים נוספים של אלישבע: כל השירים במהדורה מחודשת, נקודות (מאמרי ביקורת) ורומן חדש בשם מאורעות לקדם. אמנם, ספרים אלה לא ראו אור. הפצת הספרים באמצעות מפיצים מיוחדים לא רק בתל-אביב אלא גם בוורשה ובניו-יורק הביאה הכנסה של ממש. כך, למשל, דיווחה אלישבע בשנת 1929 לג. שופמן<sup>15</sup> על הופעתו הקרובה של הרומן סמטאות, שעמה 'תהיה לנו קצת הרווחה. בזה שהספר יימכר באופן מצויין אני בטוחה'.<sup>16</sup>

15. מידידי הנוער של שמעון ביכובסקי וסופר נערץ עליה. היא תרגמה מסיפוריו לרוסית קודם שהחלה בכתיבה בעברית.

16. אלישבע 1961, עמ' 161.

נוסף על כך ארגן ביכובסקי מסעות תכופים (לפעמים יותר ממסע אחד בשנה) אל מרכזי הספרות במזרח אירופה ובמרכזה (להוציא ברית-המועצות, כמובן): ורשה, לודז', וילנה, קובנה, ריגה, קישינב, צ'רנוביץ, וכן וינה וברלין. קרוב לוודאי שרק מותו הפתאומי בשנת 1932 (בקשינב, בעיצומו של אחד המסעות) מנע נסיעות לארצות-הברית ואולי גם לדרום-אפריקה. מכל מקום, ב־1930 גיהלה אלישבע מגעים עם ד"ר אפרים שמואלי, ששהה אז בדרום-אפריקה וניסה להשיג את המימון הדרוש לשם הבאתם של בני הזוג והילדה מרים לשם, אלא שהדבר לא הסתייע.<sup>17</sup> במסעות הללו גילה ביכובסקי את כישוריו היחצ"ניים וניצל את קשריו הענפים לאורך כל רשת העסקנות העברית בפולין, ליטא ורומניה. הוא הצליח לרתום אל מרכבת הניצחון של אלישבע את מיטב העסקנים של המרכזים השונים, ביניהם אנשי תרבות בעלי משקל ומעמד, כגון ד"ר ירמיה פרנקל בלודז', והללו כינסו 'עצרות אלישבע' (ביידיש היה מקובל ביטוי חגיגי עוד יותר: 'אלישבע פייערונג') באולמות מרווחים. קהלים גדולים הגיעו לעצרות אלה, שהעיתונות העברית והיידית דיווחה עליהן, קנו כרטיסי כניסה, יכלו לרכוש את ספרי המשוררת והטו אוזן לדברי השבח המופלגים שהורעפו על 'רות מגדות הוולגה'. אחר שהעסקנים עשו את שלהם קראה המשוררת מיצירותיה (במקור העברי ובתרגומים יידיים מתוקנים וטובים) ודיברה על דרכה ומגמותיה בספרות העברית המתחדשת. כמה מנאומי השבח, יחד עם מאמרים נבחרים שלוקטו מן העיתונות, נדפסו בחוברות מיוחדות ('תומר' התל-אביבית) בעברית וביידיש, ואף הן נמכרו לקהל שפקד את 'עצרות אלישבע'. חוברת המאמרים העברית זכתה לשלוש מהדורות!

הזוג ביכובסקי פיתח, למעשה, מערכת של יחסי ציבור ספרותיים, שלא היתה כדוגמתה בספרות העברית קודם לכן. אמנם, פיתוחה של המערכת היה כרוך בחיים של טלטולים, טרדות, מסעות, מפגשים, המולה ופומביות – חיים דומים לאלה של להקה תאטרלית נודדת. במכתב לשופמן, שכבר הוזכר, מתוודה אלישבע: 'חפצתי לכתוב לך מקובנה, מריגה, מברלין – ועוד איני יודעת מאיזה מקומות; סוף סוף – מתל אביב, – וגם מפה לא כתבתי עד היום. אם אתה כועס בעד זה ואם לאו, אינני יכולה לעשות כלום. כנראה שחיי תמו ונשלמו, ואינני כבר אותו בן האדם הראוי לעשות את כל הדברים הדרושים מן אדם הגון, כעין כתיבת מכתבים וכדומה'.<sup>18</sup> לא מפליא שבתוך המהומה הלכו חיי הזוג והתרוקנו מתוכן רגשי, כפי שהודתה אלישבע במכתב אחר לשופמן, שנכתב כבר לאחר פטירתו של ביכובסקי. שופמן שלח למשוררת איגרת תנחומים, שהגיעה לקישינב כבר לאחר שאלישבע ובתה יצאו לדרכן בחזרה לארץ-ישראל. האיגרת התקבלה בארץ שבועות אחדים לאחר בואן, ובתשובתה של המשוררת כבר ניכר ריחוק כלשהו מעצם המאורע. 'מובן שאני מרגישה את עצמי בודדה מאד כאן ובחיי בכלל', היא כותבת. 'אבל אם אתה רוצה לדעת את האמת, זה היה ככה גם קודם [כלומר, לפני פטירתו של ש"ב], כבר במשך כל השנים שגרנו כאן בארץ [...]'.<sup>19</sup>

17. ראו מכתבה של המשוררת לשמואלי מ־17.10.1930, שהשתמר בארכיון היוו"א בניו-יורק ופורסם אצל רוזנבלום תשי"ג.

18. אלישבע 1961, עמ' 161.

בהמשך הדברים רומזת המשוררת על כך שלאנשים מסוימים היה חלק בהגבהת החיץ בינה לבין בעלה, ואף על כך שמותו של ביכובסקי (בטרם ימלאו לו חמישים) היה לא רק מפתיע אלא גם מוזר, 'סוף טיפשי', ש'בכל זאת לא היה הכרחי ולא היה בדרך הטבע, או בכל אופן בא קודם זמנו'.<sup>19</sup>

אין ספק שמותו של ביכובסקי היה בין הגורמים שפגעו קשה ביכולת היצירה וההתארגנות הספרותית והכלכלית של המשוררת. כמובן, בכל 'הצלחותיהם' חיו הביכובסקים תמיד מן-היד-אל-הפה. למעשה, הם היו נתונים במצוקה מתמדת, שרפתה לתקופות קצרות. במכתב מ-1930 לאפרים שמואלי בעניין הבאתה של המשפחה לדרום-אפריקה הודתה לו אלישבע על שניסה לעשות 'באמת דבר של חסד שפירושו כמעט - להציל חיי שני בני אדם, ועוד אחד פועט (בתי הקטנה)'. עם זאת, כל עוד חי ביכובסקי נמשכו המסעות, והספרים ראו אור. אחר מותו חדלו אלה גם אלה. ברור שלאלישבע לא היה אף שמץ מן הכישרון הארגוני ומידיעת המערכת הספרותית העברית, שאפשרו לבעלה להפיק מנוכחותה הספרותית את המרב האפשרי. קרוב לוודאי שהמשוררת היתה תלויה למדי גם בשליטתו בשפה העברית ובנסיגונו בעריכה ובפרסום ספרותיים. ממכתביה אנו למדים, שהיא לא הגיעה מעולם לשליטה חסרת מעצורים בכתיבת פרוזה בעברית. אין ספק שידו המתקנת של המורה והעסקן העברי הוותיק חלה לטובה בכתיבי היד של אשתו, ובעיקר בסיפוריה. גם אין ספק בכך שעול הארגון הטכני והכלכלי של הוצאת הספרים היה מוטל על כתפיו. עכשיו, שנסתלק, נותרה המשוררת בודדה בסביבה זרה ומובנת רק למחצה - דמות מפורסמת למדי, ידועה לכל ה'גדולים' אשר בארץ, אולם גם מודעת היטב למה ש'אפשר לחכות ועד כמה אפשר לסמוך על רוב אותם ה'גדולים'.<sup>20</sup> עד מהרה החלה תקופת האלם והבידוד המוחלטת בחייה. במשך שנים מעטות עוד כתבה בעיקר רשימות ביקורת בשביל העיתונות היומית וכן שירים ספורים, שהאחרון בהם, 'לזכר ח. נ. ביאליק', נכתב אחר פטירת המשורר בקיץ 1934. עם האלם באה גם השכחה עד לאלמוניות. אלישבע כשם שזוהרה פתאום כך דעכה פתאום. בתוך שנים אחדות כאילו נמחה החותם שטבעה בשירת הנשים העברית בשנות העשרים.

## ב

למה ניתן לייחס את הפופולריות המפתיעה של אלישבע עם הופעתה ואת דעיכת הפופולריות הזאת עם השתקוּתה בראשית שנות השלושים? שאלות מעין אלה זוכות בדרך-כלל לתשובות חלקיות ולעתים גם שטחיות, המטשטשות את הממדים ההיסטוריים האמיתיים של התופעה הנדונה. במקרה של אלישבע היה קל במיוחד להסתפק בתשובות כאלה. הרי לכאורה ברור היה כי 'נסה' של המשוררת לא היה אלא נס הופעתה הפתאומית כבת עם זר, נוצרייה,

19. שם, עמ' 162. האם הדברים מרמזים על איבוד עצמי לדעת?

20. ממכתבה הנ"ל לשופמן. אלישבע 1961, עמ' 161-162.



משוררת בשפה זרה, שהחליטה לקשור את גורלה בשפה ובספרות העברית. נסים כאלה, אף שהם מעוררים סקרנות, התלהבות ועניין ציבורי רב בשעת התרחשותם או סמוך לה, מתקיים עד מהרה. מה שהיה אתמול בבחינת פליאה נעשה היום חולין שהלב גס בהם, ומחר הוא מוסח מן הדעת. לכל המרובה יכול 'נס' שנשכח להותיר אחריו רגשי אשם מעין אלה שבהם נתקלנו בדברים שנכתבו ונאמרו על אלישבע מסוף שנות השלושים ואילך. עם זאת, פרשת 'ההתייגרות הלאומית' (כך כינה אותה ד"ר ירמיה פרנקל כדי להבחין בינה לבין התייגרות הלכתית) של המשוררת אינה יכולה, כשהיא לעצמה, להסביר לא את ההתלהבות שבה התקבלה ולא את הזנחתה המוחלטת לאחר מכן.

אין ספק שפרשה זו עוררה, לפחות לזמן־מה, סקרנות עצומה בנוגע לבתו של מורה הדת הפרבוסלבי הקרטיני מחבל ריאואן שעל גדות הוולגה, שנתפסה תחילה לפילושמיות ולאמונה ברוחניות היהודית ואחר־כך לשפת התנ"ך ולתרבות ולספרות העברית המודרנית, עד שנישאה לבסוף למשכיל עברי והחלה לכתוב את יצירותיה הספרותיות בשפה העברית. הקהילה היהודית הרוסית והמזרח־אירופית, שסבלה במשך תקופה כה ארוכה ממצב של שוליות חברתית, כלכלית ותרבותית (שלא לדבר על אנטישמיות גלויה, פוגרומים ומצור כלכלי מכוון), לא יכלה שלא להגיב בהתפעלות מופלגת על המעשה המוזר והמפליא של האישה בת הקבוצה האתנית והתרבותית הדומיננטית, שמצאה עוז בלבה לנטוש את צור מחצבתה ולהצטרף אל בני הקבוצה השולית והמושפלת. חציית גבול בכיוון ההפוך – מן העולם היהודי, לשונו ותרבותו אל העולם הזר – היתה מעשה שבכל יום. רבים ראו בה צעד בלתי־נמנע, שהציבור היהודי עצמו אחראי לו במידה רבה (ביאליק; 'אשר יגדל מבניכם נשר ועשה כנף – מקנו תשלחוהו לנצח'). אבל הכיוון שבו הלכה יליזבטה ז'ירקובה היה בלתי מתקבל על הדעת, ומשום כך מעורר פליאה והתפעלות. כאמור, התייחסו להליכתה זו כאל 'נס'. במידה לא מעטה של קרנתות חגגה התרבות העברית בת הזמן את 'נצחונה' זה וראתה בו אות וסימן לעוצמתה של 'התחייה' העברית־הציונית ולהתבססותה. 'חזיון מופלא ומיוחד במינו הקובע ברכה לעצמו', כינה זאת שמעון גינזבורג;<sup>21</sup> 'מעין פלא', הוסיף דוד שמעוני;<sup>22</sup> 'דבר מוזר ומגרה', תיאר זאת בנוסח יותר נאות וכן המבקר נתן גרינבלאט.<sup>23</sup>

ההשוואה בין אלישבע לרות המואבייה לא משה משפת העסקנים והנואמים. השוואה כזו בין ה'אני' השירי הנשי לבין הדמות המקראית הידועה היתה רווחת בשירת הנשים הרוסית בת הזמן. המשוררת יליזבטה קוזמינה־קאראוואייבה ריכזה סביב דמותה של רות את כל שירי הקובץ השני שלה, שאף נקרא בשם 'רות' (1916), ובו פיתחה באמצעות הדמות העקורה ממכורתה עמדות נשיות של ריחוק, תחושת זרות ובדידות. אלישבע עצמה ציטטה את ספר רות (בשיריה הרוסיים) והשתמשה בדמות המקראית לשם תיאור מין לימבו רוחני שבו שרויה זו, שהתרחקה מן הקרובים לה אך נותרה זרה גם בין הרחוקים שאליהם ניסתה ליקרב

21. גינזבורג, 1945, עמ' 260.

22. שמעוני תשי"ז, עמ' 207.

23. גורן תשי"ג, עמ' 138.

(ל'קרובים לי - זרה, ולכם בלתי נודעת, / לא אעז לכנותכם שלי; / לעולם לא יפול הקיר הנצחי).<sup>24</sup> העסקנים העברים התעלמו לחלוטין מן השימוש הזה בדמותה של רות לשם ביטוי מצבים של ניכור ותחושות אי־שייכות. כמעט לא היה בהם מי שלא ציטט לפחות את הפסוק מרות א:16: 'עמך עמי ואלהיך אלהי' (שציטטה אותו גם אלישבע כמוטו לשירה הרוסי הנזכר) תוך כדי שהם מפרשים אותו באורח חד־משמעי כביטוי של הזדהות ותחושת שייכות. רבים מהם בנו נאום שלם על בסיס סיפור־מחדש של פרשת רות, נעמי ובוועז אגב יישומה לסיפור חייה ולמפעלה של אלישבע. המשוררת תוארה כאילו היתה קוצרת אלומות (יוצרת שירים) או מלקטת בעקבי הקוצרים - תחילה בשדה מואב, היינו על רקע שדות רוסייה וכפריה, ואחר־כך בשדמות יהודה, ב'שדות פורחים שטופי שמש' ואל מול הרי יהודה - 'עתיקים, אפורים, מוקרני־אור'.<sup>25</sup> קרוב לוודאי שרבים מאלה שמילאו את האולמות ב'עצרות אלישבע' בפולין, ליטא ורומניה וגם בארץ־ישראל לא באו אלא להזין את עיניהם ב'דמותה של רות החיורת, / בת מואב יפת־הנוער',<sup>26</sup> אותה אישה רוסייה 'מוזרה ומגרה', 'גויה' גמורה במראה ובהתנהגות, מעין משכילה רוסייה פרובינציאלית שיש בה גם משהו שבאיכרית צליינית, מדברת עברית וידיש וקוראת לפני קהל יהודי את שיריה שנכתבו בשפת הקודש! אולם סקרנות סנסציונית זו כשהיא לעצמה אין בה כדי להסביר את התקבלותה הנלהבת של אלישבע המשוררת, ובוודאי לא את ההפצה - בתוך שנתיים - של כוס קטנה בששת אלפי עותקים. באותה מידה אין בה כשהיא לעצמה כדי להסביר את הזיקה הפחות נלהבת לקובץ השירים השני, חרוזים, שמכירתו לא הצדיקה הדפסת מהדורה שנייה. גם פרשת יחסי הציבור הנמרצים והמוצלחים שניהלו אלישבע ובעלה במשך כמה שנים אין בה כדי להסביר את ההתעניינות הגדולה במשוררת. יחסי ציבור אינם פועלים - בוודאי לא לאורך זמן - כשהחומר ה'מיוחצן' עצמו אינו מכיל תכונות ואיכויות שיש בהן כדי לעורר עניין ולמשוך את הלב מטעם פנימי זה או אחר. הרי זהו הלקח הברור המשתמע מסיפור ההצלחה של שירת רחל. כשם שהמעמד של אלישבע קודם על בסיס של 'נרטיב מורלי' בעל השתמעויות אידאולוגיות שימושיות (נרטיב 'ההתגיירות הלאומית'), כך קודם גם מעמדה של רחל על בסיס של סיפור חיים אידאלי־כביכול (שנות העבודה החקלאית בחוות כינרת) ונוגע עד הלב (האהבה הנכזבה, הציפייה לילד שלא התגשמה, המחלה, המוות בלא עת). יתר־על־כן, כשם שהפופולריות של אלישבע הסתייעה במסע נמרץ של יחסי ציבור, כך גם תהילת רחל והקנוניזציה שלה כמבטאת עולמה הרוחני של 'ארץ ישראל העובדת' אורגנו במסגרת מפעל של יחסי ציבור, שהיה מסועף, נרחב ומתמיד לאין ערוך יותר מזה שהקימו לשעה בני הזוג ביכובסקי. כאן פעלו לא שני אנשים פרטיים בעלי יכולת ומשאבים מוגבלים מאוד אלא

24. ראו שירה 'לקחו את לבי והשליכו רחוק' מספרה הרוסי 'ניגונים אינטימיים' בתרגום יידי. אלישבע תר"ץ,

עמ' 43.

25. התבטאויות אלה וכיוצא בהן אפשר למצוא במאמרים ובנאומים שרוכזו בקובצי המאמרים על אלישבע שיצאו לאור בעברית וביידיש, כגון 'פון מואב קיין יהודה' מאת ר. רובינשטיין או 'אלישבע' מאת 'אלימלך'. המובאות הן ממאמר אחרון זה. אלישבע תר"ץ, עמ' 10-11.

26. מתוך שירה הרוסי של המשוררת 'בעלות השחר', שם, עמ' 44.

מנגנונים מפלגתיים רבי עוצמה ועתירי ערוצי פרסום והשפעה, שהמיתולוגיזציה של 'רחל המשוררת' (וכן של כמה אישים אחרים מבני העלייה השנייה, בעיקר י"ח ברנר, יוסף טרומפלדור וא"ד גורדון) היתה דרושה להם במסגרת המסע הפוליטי רב ההשלכות של יצירת לגיטימציה בלעדית לשלטון מפלגות הפועלים בציבור היהודי בארץ-ישראל ודה-לגיטימציה של כוח פוליטי יריב (כגון התנועה הרוויזיוניסטית), שלא יכול להצביע על שורשי הנטושים בחלקת העלייה השנייה ובאדמת הגליל בין כינרת, סג'רה וכפר גלעדי. עם זאת, לא ניתן היה לעשות בשירי רחל את השימוש שנעשה בהם, ובוודאי לא ניתן היה להחדירם עמוק כל-כך לתודעת כמה דורות של תלמידים ובני נוער, אלמלי כוחם של השירים עצמם ונגיעתם הברורה במצבים רגשיים אוניברסליים. בה-במידה יש לחפש את שורשי ההצלחה המוגבלת יותר של שירי אלישבע בראש ובראשונה בסגנון, במבנה ובמסר הרגשי של השירים עצמם.

אלה שנטו לייחס את הפופולריות של שירי אלישבע בעיקר לסיפור חייה יוצא-הדופן היו בדרך-כלל אותם מבקרים או משוררים-מבקרים שחיפשו בלשון השירה 'מכמנים' ו'סודות צירופים' (גינבורג) או את 'נשמת השפה' החבויה והנסתרת (קשת), ובעצם לא גרסו מעולם את פשטות הביטוי, את הרזון הלקסיקלי ואת הזיקה מדי-פעם ללשון הדיבור, שאלישבע הפגינה בשיריה לאו דווקא מחמת חוסר יכולת אלא בכוונה ברורה ומוצהרת.<sup>27</sup> לאחדים ממבקרים-משוררים אלה היו סיבות מספיקות לקנאה במשוררת ה'זרה', שפלשה לתחומם ואולי גזלה מהם הכרה וחיבה אשר הם, כמשוררים, לא זכו להן מעולם. כך ישורון קשת, אשר כמשורר יעקב קופיליביץ ניסה בשנות העשרים ללא הצלחה להציג וריאנט משלו של שירה עברית מודרנית ארץ-ישראלית, הממוזגת תיאורים אימפרסיוניסטיים של נופי ארץ-ישראל עם השגות תרבותיות מערביות-אירופיות ומסורת פואטית ותיקה עם חידושים מודרניים מתונים (בעיקר בתחום המשקל והריתמוס). אולי נחוץ היה לו, לקופיליביץ-קשת, לתרץ את 'הפופולריות המסוימת' שלה וזכו דווקא שיריה הליריים 'הקטנים והרכים-חיוורים' של אלישבע, אף כי לא היו בהם 'חידוש או יחוד-ערך רב כשלעצמם', ואת ההד הרב שעוררו כאילו מקורם הבלעדי היה רק 'פירסומה האישי של המשוררת-הגיוורת' והחידוש המרעיש בכך ש'פייטנית רוסית, אם כי רק בעלת כשרון בינוני, עזבה את מולדתה ואת לשונה ונספחה אל מחנה העברים הדל'.<sup>28</sup> המבקר לא שם לבו לכך שבעצם ה'חיוורון' הסגנוני של שירי אלישבע, במה שנראה בהם כחוסר שליטה בלשון 'על מכמניה וצביונה', היה משום חידוש גדול, אחד מחידושי העקרוניים של הדור. אכן, מעבר לכל התחשבות אישית, ההתנגדות הזאת לשירי אלישבע (ובעצם גם לאלה של רחל בלובשטיין, אם לא לשירי

27. אלישבע הדגישה בכלל כתיבתה הביקורתית את אמונתה כי 'כל כמה שפשטות המלים המצטרפות בחרוזים, כל כמה שהן מתרחקות ממרומי המליצה ומתקרבות לדבר-יחול, לדברי יום-ייום שלנו - יותר חזק הרושם שהם עושים, רושם פתאומי וחד' (אלישבע 1923, עמ' 65). כמו כן היא הרבתה להדגיש את סגולותיה המוסיקליות והפיוטיות ה'בלתי מנוצלות' של העברית ה'ספרדית' המדוברת ואת רצונה להימנות בין אלה המפתחים את השירה העברית החדשה על בסיסה. עניין זה עוד יוזכר בהמשך.

28. קשת 1969, עמ' 177.

המשוררות כולן) נבעה מחוסר נכונות להשלים עם המהפך הגדול שחל בשירה העברית בעקבות הזעזועים החברתיים והתרבותיים העזים של מלחמת העולם והמהפכות ומלחמות האזרחים שבאו בעקבותיה: שבירת הנורמה הפואטית ה'ביאליקאית', ששלטה בשירה העברית בתקופת ה'תחייה', וכללה את תביעת העושר, הרב-רובדיות והרמיזיות (ללשון המקרא, המדרשים וגם ללשון השירה החדשה, בעיקר שירת ביאליק עצמה) משפת השירה. נורמה זו, שלא אפשרה פתיחת שערי השירה למי שלא ספג לימודי קודש מילדותו ולא התחנך על מליצת המאה ה-19 בנעוריו, היא שגרמה להיעדרן המוחלט של נשים מ'פליאדת' המשוררים תלמידי-ביאליק. שבירת הנורמה אחרי מלחמת העולם הראשונה היא שאפשרה את הופעת המשוררות בשנות העשרים, ולה, בין השאר, נענו הקוראים החדשים בני הזמן שעה שאימצו אל לבם את שיריהן ה'רזים' והפשוטים של אלישבע ורחל.

ברור שהיו בין המשוררים והמבקרים רבים, ששבירת הנורמה הפואטית הביאליקאית נראתה להם מפנה טראגי בהתפתחות השירה העברית - בכחינת מעבר מעושר לדלות, מ'מכמנים' לאסימונים. דבריו של שמעון גינזבורג על הצורך באחיזה 'בשורשי הלשון וסודות צירופיה אותם המכמנים החבויים והסמויים מן העין, אשר רמזי אורותיהם דרושים כל-כך ומועילים כל-כך ביחוד בליריקה העברית' אינם אלא ניסוח ציורי של הפואטיקה הסגנונית של ביאליק. מי שלא הרפה מן הפואטיקה הזאת לא יכול, למעשה, לקבל את שירת המשוררות העבריות ככל שנוח היה לו לראות בהצטרפותן אל 'המחנה העברי' אות לטובה. אולם נמצאו רבים אחרים ששבירת הפואטיקה הביאליקאית הביאה להם רווחה והעניקה להם תחושה של מגע חי עם האמירה השירית. הללו - קוראים ובעיקר קוראות - אהבו מאוד את שירי אלישבע. היטיב לזכור ולהזכיר זאת המבקר נתן גורן (גרינבלאט), שכבר בשנת 1923, קודם שיצאה המשוררת את ברית-המועצות ואספה את שיריה בספר, שיבח אותם על היותם יצוקים אל תוך חרוזים עבריים 'זורמים' (כלומר, קלים, מתנגנים) ונושאים עמם 'חן צנוע' שקט של הלך-רוח לירי נשי.<sup>29</sup> כעשרים וחמש שנים לאחר מכן שב וניסח את הדברים מתוך יתר מודעות למשמעותם ההיסטורית העקרונית. הוא הזכיר כיצד הודהו באמצע שנות העשרים קוראים וקוראות עבריים רבים עם שירי אלישבע, ששחררו אותם מעומס שירי-לשוני שכבר לא היה קרוב ללבם. אף כי 'בשירתנו עמדו אז האילנות טעוני פרי חמד בשל וגביעיה היו מלאים יין טהור ומזוקק' בכל זאת נצמד המבט לאותה 'כוס קטנה' שמזגה המשוררת הנוכרייה, שכן 'חן צנוע היה מרחף על אותם השירים הקטנים העגומים כמבטיה ופשוטים כמחלצות בנות הכפר בארצה, וזו הפשטות, הבהירות והעצבות המזוגות ב'כוס קטנה' פילסו להן נתיב ללב'. היעדר סבל הירושה, ההתפרקות משכבות לשוניות עבותות, החוצצות לפעמים בין המראה והצליל לבין עיצובם המילולי - נתנו אותותיהם בשירה נשית זו שבספרותנו החדשה. 'היתה רווחה קלה לקוראת העברית שצדה בשירה זו משהו אינטימי וקרוב ללב. המשוררת יצקה לכוסה מכל אותן הזויות, החוויות והרעידות הרוחשות בלב הנערה החולמת. פיוס רך ונוגה, הכנעה עצובה ומזוככת נסוכים ברוב השירים האלה, שמרפרפים בהם

29. אלישבע תר"ץ, עמ' 32.

שלכת־סתו, חלומות, אכזבות, מראות נוף.<sup>30</sup> יעקב שטיינברג כתב דברים מקבילים – אמנם רחבים יותר במשמעותם ובכוונתם – עם הופעת כוס קטנה בתרפ"ו. שירי אלישבע, אמר, הם אמנם דלי כוח ביטוי ודיבורם דיבור 'פזמוני', אולם הם כולם מכוונים למציאותי, לאישי, למידי, וזאת לא רק משום שהם כתובים בשפה 'החסרה לגמרי כובד של מליצות שאינן תלויות במקום' (היינו, אינן נחוצות לגופו של עניין), אלא מפני שהמשוררת ויתרה על המטרה הפואטית המפוקפקת של הצגת האישי כאוניברסלי. הלשון הפיגורטיבית ('המשלים') שבה היא משתמשת הנה קלושה, מזכירה את נוסח ההשוואות של שירים עממיים רגילים,<sup>31</sup> אבל אלישבע אינה זקוקה למטפריקה מפותחת משום שהיא 'מתכוונת אל עצמה באמת ובתמים', כלומר, דבריה הם בבחינת עדות אישית ישירה, שאינה מבקשת לה הרחבה והאדרת משמעות על־ידי הסמלה. 'הרבה משוררים, שכוח ההבעה מרובה אצלם עד בלי די, כותבים ליריקה סובייקטיבית ומשתמשים בנוסח השאלה: דבריהם גבוהים, כוללים, רחבים עד מאד. כבגדים שאולים מארץ רחוקה; הם אומרים "לבבי", והכוונה אצלם היא, כנראה, למושג של דבר שהנהו הרבה יותר מאשר לב־אדם יחידי. אלישבע היא מן המעטים הנותנת, לפי רוחה, שירה של מציאות, של חיי אדם משולים על עצמם. זאת היא יכולת יקרה – ללכת בעקבות האמת, בעקבות הדברים שיש בהם ממש'.<sup>32</sup> שטיינברג מותח כאן, למעשה, ביקורת קשה מאוד על שירת בני דורו (לרבות שירתו המוקדמת שלו עצמו), שבה העמדת הריגוש הפרטי כביטוי נשמתה של 'תבל' כולה היתה רווחת ביותר. לפיו, שיחררה אלישבע את השירה לא רק מעודפי הבעה ולשון אלא גם מעודפי 'משמעות' והסמלה; והוא הדבר, לדעתו, שאפשר לה לכתוב שירה שהיא 'מעין העברת רחש הלב מאדם לאדם'.<sup>32</sup>

בין שנקבל את דבריו המתפייטים של גורן ואת אבחנותיו החריפות הרבה יותר של שטיינברג כתיאור נכון של שירת אלישבע כשלעצמה ובין שנדחה אותם או חלק מהם, ברור כי הדברים משקפים מציאות היסטורית ומצביעים על אמת משמעותית יותר מזו המשתקפת בדברי הביקורת הרדוקטיביים של קשת. הם מתארים נכונה איך התקבלו השירים בשעתם ומעידים על כך שהפופולריות של שירי אלישבע היתה קשורה בראש ובראשונה בתגובה נרגשת של בני הדור ובנותיו על שירה מסוג שלא רווח עד אז בספרות העברית – שירה אשר לבד מן התמיכה הריגושית־ה'נשית' והמוסיקליות ה'זורמת'־הקלה הציעה לקוראים בעיקר לשון שירית משוחררת מ'סבל הירושה' ומפורקת 'משכבות לשוניות עבותות', חוצצות, מפריעות. זו האחרונה, הלשון, היתה לא רק חדשה אלא גם מהפכנית ואולי אף חתרנית. בלא שתכריז על כך היא חתרה תחת הלשון התקנית של השירה והצביעה על מגבלותיה. בה־בעת היא הציגה את עצמה, לשון שהיתה עד כה פסולה מבוא בקהל פייטנים עברים, כמין אלטרנטיבה – האלטרנטיבה של השקיפות הסמנטית והקלות המלודית. התגובה על שירה זו נענתה אפוא בעיקרה לא לגירויים חיצוניים ולנרטיבים אידאולוגיים תומכים אלא לאיכויות

30. גורן תשי"ג, עמ' 138-139.

31. שטיינברג 1979, עמ' 55.

32. שם.

ותכונות שהיו גלומות בגוף הטקסטים של השירים. היה בה משום גילוי ראשון של סוג חדש של טעם או מאווי ברפובליקה הספרותית העברית; של פופולריות אפשרית שאינה מושתתת על מודלים מקובלים כגון זה של המשורר הלאומי, הנביא המוכיח, או גם זה של המשורר האינברסלי, ששירתו טסה מישימון לתועפות הרים, מעומק יערות אוקראינה ופולסיה אל הכרך המערבי המודרני, כשהיא נושאת עמה הגות חובקת עולמות ומפגינה 'גבורה' תיאורית, אלא מושתתת על מודל של משורר מוגבל, אפילו מופחת (ולכן הוא יכול להיות גם משוררת) שניתן לו לבטא בישירות וכאילו ללא מורכבות רחשי'לב אנושיים 'פשוטים', יומיומיים. זה היה סוג הפופולריות וההשפעה התרבותית, שהגיעו עד מהרה לגילויין המלא בפולחן סביב שירי רחל, שגאה מעל ומעבר לכל מעמד קנוני רשמי שהוקצה למשוררת. אולם אלישבע קדמה בכך לרחל, והיתה, ללא ספק, המשוררת שמסביב ליצירתה נוצרה לראשונה הדינמיקה האופיינית ליחס החדש הזה לשירה. למעשה, היא פילסה את הדרך לפני השירים המגובשים והמורכבים יותר של רחל, כשם שסייעה בקיבוע הטופס השירי שהתגלם בשירי רחל (ולא, למשל, בשירי אסתר ראב או יוכבד בת-מרים הצעירה) כטופס הדומיננטי (במשך שנות דור ויותר) של השיר ה'נשי' העברי.

מהכרה בעובדה זו מתחילה ההבנה ההיסטורית של שירת אלישבע ומקומה בהתפתחות השירה העברית המודרנית. בה במידה מאפשרת הכרה זו ראשית הבנה של התפקיד ההיסטורי-ה'פוליטי' שמילאה שירת הנשים העברית בכללה בשלב היסוד שלה, בעת שתפקדה כמין חלוצה ההולכת לפני כוח חדש בתרבות העברית בכללה; הכוח שגייס את החוויה הנשית ה'יקטנה' למאבק על הטבעתה של 'אות הזמן', כפי שכינתה זאת רחל, בתרבות העברית המתחדשת בארץ-ישראל: 'אות הזמן' – הווה אומר 'פשטות הביטוי', לאמור: 'ביטוי פרפוריה הראשונים של האמוציה הלירית, ביטוי מידי בטרם הספיקה לכסות על ערייתה במחלצות משי ועדיי זהב; ביטוי הנקי מספרותיות, הנוגע ללב באמיתו האנושית, המשובב נפש ברעננותו; אשר יש בכוחו להיחרת בזיכרון, ללוותנו בחיי יום-יום ולרוץ מתוכנו לפתע'.<sup>33</sup> נורמה זו של 'פשטות הביטוי', שגרסה כריתת ברית בין לשון השירה ללשון הדיבור, היוותה חלק ממה שכינה מיכאל גלזמן 'פוליטיקה של פשטות',<sup>34</sup> שהיו לה השתמעויות מרחיקות לכת במאבק על עיצוב פניה התרבותיים והפוליטיים של החברה המתחדשת בארץ-ישראל. אלישבע היתה בין המקדמים הראשונים שלה וההיענות לשירתה היתה אחד הגילויים הראשונים של התאמת המגמה החדשה הזאת למצב תרבותי-חברתי חדש ולרגישויות ספרותיות חדשות שהיו פועל יוצא ממצב זה. משום כך, ככל ששיריה של אלישבע נראים לנו כמערכת של מבעים אישיים צנועים, רחוקים מכל התכוונות להשתמעויות היסטוריות, הרי הם שירים שנוצרו ותפקדו בתוך הקשר היסטורי מובהק, וממילא הבנתם והערכתם טעונות רה'היסטוריציה מסוימת שלהם.

33. 'על אות הזמן', רחל בלובשטיין תשי"ד, עמ' ר"ה.

34. גלזמן 1993.

עלינו לחדול אפוא מלהבין את אלישבע כקוריוו ולהתאמץ לראותה כתופעה ספרותית-היסטורית שאינה חסרת הסיבות בתוך הרצף הדינמי של התפתחות הספרות העברית בעידן המהפכני שלאחר מלחמת העולם הראשונה. משום כך ראוי שלא נרבה לעסוק בסממני הייחוד 'המוזר והמגרה' של הופעתה כרות מעל גדות הוולגה וניתן את הדעת תחילה על ההיבטים ההיסטוריים המשותפים לה ולשאר המשוררות הנשים בעידן הייסוד של שירת הנשים העברית המודרנית, ואחר-כך על הייחוד התוכני והסגנוני של שירתה.

ראוי להדגיש: בהיבטיה ההיסטוריים העיקריים לא היתה הופעתה של אלישבע שונה כל-כך מהופעותיהן של רחל בלובשטיין, בת-מרים, בת חמה (מלכה שכטמן), אנדה פינקרפלד, לאה גולדברג ואפילו אסתר ראב, בת הארץ. מבלי שנתעלם מן הייחוד הברור של סיפור ה'התגירות' שלה – התקשרותה תחילה עם היהדות ואחר-כך עם העברית המודרנית וספרותה – מותר לנו לקבוע, שסיפור זה רק הקצין והבליט תכונות ותופעות, שהיו משותפות להופעתן של כל המשוררות בנות הזמן וכן גם לכמה משוררים גברים, שלא היו יכולים לחדור אל תוך השירה העברית באווירה ששררה בה לפני מלחמת העולם, ואילו עתה נעשתה כניסתם אפשרית, אף כי הפתח שנפתח לפנייהם עדיין היה צר למדי.

התמורה הבולטת ביותר, שאפשרה עתה את קבלתה של השירה ה'עניינה' החדשה, הסתמנה ביחס אל הלשון, כלומר, באידאולוגיה התרבותית ששימשה ביסוד ההערכה של הלשון העברית כערך תרבותי-לאומי עליון, ובפואטיקה שנבנתה על יסודה של אידאולוגיה זו. ביחס אל הלשון העברית ניכר מראשית 'תחייתה' הספרותית בסוף המאה הי"ט – אבל ביתר תוקף מעלייתה של הציונות ככוח פוליטי ותרבותי בשנות השמונים של המאה הי"ט – פרדוקס מתמשך, פושט צורה ולובש צורה. מחד גיסא, מרדה התרבות העברית החדשה הן בהבנה התאולוגית של העברית כשפה האלוהית המקורית, שממנה התפצלו (בדרך של פחות ושיבוש) כל שאר הלשונות, הן בשימושה בפועל של העברית כלשון בית-הכנסת ולימודי הקודש. התרבות החדשה הפעילה מכלול אמצעים, שמטרתם היתה חילון השפה והעמדתה לשימוש ענייני האדם, לרבות ענייני היומיום. מאידך גיסא, ראתה עצמה התרבות כאילו היתה מקימה לתחייה לשון עברית אידאלית, קדמונית, טהורה מסיג ומטפל, וכך, בעודה 'מחלנת' את השפה, יצרה פולחן חדש סביבה, פולחן בלשני-דקדוקי-לאומי בעל היבטים תאולוגיים או פסבדו-תאולוגיים משל עצמו, שבמסגרתו השתעבדו מטפחי העברית לגבירה הנעלה, סלסלו בה, הקריבו לה אשכר, נרדפו בגללה ו'הורגו עליה', ופעמים אף הוציאוה מהיכלה העתיק ותמכו בה בלכתה 'על גפי מרומי קרת' בנסותם להראות לעמים יופיה ולהוכיח כי לא ייבצר ממנה לעשות כל אשר תעשינה השפות החיות. בתאוריה היה אפשר למזג את שתי המגמות: העברית העתיקה, בייחוד זו של המקרא, גילמה מציאות פוליטית וחברתית 'נורמלית', שבה עדיין לא גבה חיץ גבוה בין קודש לחול בחיי האומה, וענייני האדם כולם מצאו את מקומם הנאות בחיים, בתרבות ובכתיבי הלשוני והספרותי. החייאת העברית העתיקה יכלה משום כך להיחשב לאמצעי עיקרי ביצירתו של הומניזם

יהודי מודרני. בפועל, מכל מקום, היה ניגוד עמוק בין שתי המגמות. המרד תבע, כביכול, שיעבוד השפה ל'חיים' והתרחקות מן המקורות (בייחוד המקרא) כנורמה מחייבת; ואילו אידאל 'התחיה' תבע טיפוח אסתטי של השפה כערך לעצמו וכן היצמדות למקורות הנורמטיביים. ניגוד זה נפתר בסדרה של פשרות בעייתיות. במאה הי"ט נפתר הפרדוקס בדרך-כלל (יש יוצאים מן הכלל בולטים וחשובים) בספרות היפה על-ידי יצירת מעין לשון פאסטיש פסבדו-מקראית המבוססת על העיקרון השיבוצי, שנועדה להביע תכנים הומניסטיים מודרניים באמצעות שברי ציטטים שאוחזו והודבקו אלה לאלה, לא פעם בצורה מלאכותית ומאולצת. מהרבה בחינות לא היו כאן אלא דבר והיפוכו, צירוף הסותר את עצמו. אחד העם, למשל, ראה בצירוף זה את הסיבה העיקרית למה שנראה בעיניו ככשלונה האסתטי והאינטלקטואלי של הספרות שנוצרה מסוף המאה הי"ח ועד זמנו (היינו, ספרות 'ההשכלה'); כישלון שהתחייב מן הניגוד העקרוני בין התוכן הרעיוני לכלי הביטוי שהועמד לרשותו. אחד העם סבר, למעשה, שהבִּלְטִירִיסְטִיקָה העברית, ובייחוד השירה, נדונו לנמיכות קומה עד להקמתה של חברה דוברת עברית טבעית בארץ-ישראל, שהרי רק לשון שהשימוש בדיבור מעשיר אותה בלי הרף בניואנסים סמנטיים חדשים תוכל לפרנס מבע אימוטיבי, שהוא בהכרח קונוטטיבי.<sup>35</sup> אחד העם תבע אפוא את הביטול המוחלט של הניגוד הפנימי בין תוכן למבע ואת השיעבוד של העברית ל'חיים'. אמנם, דבר זה, סבר, יוכל להתבצע רק בעידן הציוני האוטופי. עד אז ראוי לספרות העברית שתימנע ממבעים אימוטיביים ותתרכז בדיון דיסקורסיבי בבעיות האומה.

את תפיסתו זו של אחד העם דחו אפילו תלמידיו הנאמנים. ביאליק, הבולט שבהם, סבר שחיי השפה נקבעים לא על-ידי מקור מילותיה ושימושן בכתב או בדיבור אלא על-ידי היכולת של המדבר או הכותב לחבר את הביטויים הקיימים בצירופים חדשים. 'צירוף חדש של מלים ישנות יש בו פעמים הרבה יותר כוח יצירה ממלה מחודשת', קבע במאמרו 'חבלי לשון'.<sup>36</sup> מבחינתו, ההתגברות על הניגוד בין תוכן ומבע חייבת היתה להתרחש לא בדרך ההתנקות מן המקורות הנורמטיביים אלא בדרך השימוש החופשי והיצירתי בהם. חידושי לשון היו מותרים רק לתלמידי חכמים מופלגים (כמו ביאליק עצמו) המסוגלים למוד תחילה 'את כל כוהה של הלשון, בלא שיעור כלשהוא, עד סוף תחומיה הרחוקים ביותר' ורק אחר-כך לצאת כדי פסיעה 'מחוץ לתחום'. פסיעה כזו היא בבחינת 'הרחבת התחום' באמת.<sup>37</sup> כלומר, היוצר העברי חייב להיות בקי מושלם במקורות, לחפש בהם את הביטויים החסרים לו, לצרף מתוכם צירופים חדשים שהם 'ברוח' המקורות, ורק לאחר מכן רשאי הוא לחדש חידוש לשוני משל עצמו, בתנאי שגם חידוש זה יהיה 'ברוח' השפה ולא ינסה לכפות עליה את הגיונה התחבירי, הדקדוקי או הפונטי של שפה אחרת. מבלי שנאמין שתביעה חמורה

35. אחד העם הביע תפיסה זו במקומות שונים ובייחוד במאמרו המוקדם 'הלשון וספרותה'. ראו: אחד העם תש"ו, עמ' ג"ג-צ"ו.

36. ביאליק תרצ"ח, עמ' קצ"ט.

37. שם.



כל־כך עמדה באמת במבחן המציאות, אנו יכולים להניח שבמישור האידאולוגיה התרבותית נקבע בדברי ביאליק הפתרון שהמציא עידן 'התחיה' למצב הפרדוקסלי שבו אנו דנים. מחד גיסא נפסלה לשון הפאסטיש המבוססת על ציטטים, כלומר על צירופים קיימים כנתינתם. מאידך גיסא, הועלתה על נס הלשון היונקת מן המקורות, מודרכת על־ידי 'רוחם' ומחזרת אותם ובתוך כך מתיכה מחדש את הציטטים הקיימים ויוצרת צירופים חדשים במתכונתם. לשון כזו התחייבה בהכרח להיות רימוזית ורב־רובדית, שכן הרמיזה היא האמצעי העיקרי העומד לרשות לשון אינטרטקסטואלית שאיננה מצטטת ישירות. בה־בעת ההתכה מחדש של לשונות מקור שונות ולעתים אף מנוגדות זו לזו (כך הדבר כמעט תמיד אצל ביאליק עצמו) יוצרת לא רק רב־רובדיות אלא גם מתחים פנימיים בביטוי. הסינתזה הזאת, שאפשרה העמדתם של מפעלים ספרותיים גדולים, היתה בעלת משמעות תרבותית ואפילו פוליטית מרחיקת לכת. היא היתה מבוססת על תפיסת הניסיון האנושי בכללו כמחזור בלתי־פוסק של נסיונות שקדמו לו תוך כדי יצירת וריאנטים חדשים באמצעות חיבור של יסודות מסורתיים באופנים בלתי־מסורתיים, וכן על תפיסת התחיה הלאומית כמעשה יצירה של הווה ועתיד לאומיים, שאינם מנותקים מן העבר אלא נוהגים בו מנהג של יורש בן־חורין, הרשאי לעשות בו כבתוך שלו. זו היתה סינתזה שגרסה ציונות שאינה 'מצטטת' את העבר אבל גם אינה מתנתקת ממנו וממציאה עברית חדשה כדרכו של אליעזר בן־יהודה. אף כי סינתזה כזאת היתה רחוקה מלבם של אלה (כגון תאודור הרצל ובני חוגו, או, מצד אחר כאמור, אליעזר בן־יהודה ובני אסכולתו) שרצו ליצור מציאות חיים תרבותית יהודית חדשה לגמרי, היא נעשתה לנורמה השלטת בספרות ובתרבות העברית הקנונית של התקופה. אפילו מיכה יוסף ברדיצ'בסקי, גדול המורדים ביקה התרבותית לעבר, סמך את ידיו על הנוסחה שהציע ביאליק והודה (במאמרו 'בכתב ובפה') כי כל עוד 'אנו עם הספר ורק עם הספר' גם המבע האותנטי של היוצר העברי יהיה בהכרח בלשון הספר, בתנאי שהיוצר 'הפוך' בלשון ויתך ויצרף מחדש את דפוסי כשהוא מכוון את מעשיו על־פי חוויית הקיום הישירה שלו 'כי אין התנועה באה מפי המדבר כי אם מלבו'.<sup>38</sup>

על תפיסה שלטת זו התחנכו אלה שתבעו מלשון השירה את ה'מכמנים' הנסתרים שכבר הוזכרו, שהרי אין 'מכמנים' אלה ו'רמזי אורותיהם' (ש' גינזבורג) אלא רמיזות ללשונות עתיקות, שחברו באופן מפתיע על־ידי הסופר המודרני בהתאם לצורכי המבע שלו. אם בפרוזה נמצאו כמה יוצרים בולטים שערערו על תפיסה זו מצד זה או אחר (כגון י"ח ברנר, שנחשב, משום כך, ל'בעל סגנון גרוע', או ג' שופמן), הרי בשירה היא שלטה שלטון ללא מצרים. אין צורך לומר, שהתקבלותה של הדוקטרינה הביאליקאית והשתלטותה על התשתית הפואטית של כמעט כל הספרות העברית הקנונית בת הזמן לא התירו כניסה לספרות אלא למי ששקדו בילדותם ובנעוריהם על לימוד המקורות ונעשו בני בית בהם כדי כך שיכלו לא רק לצטטם אלא גם 'להפוך' בהם וליצור חיבורים חדשים (רצוי: מפתיעים, וירטואוזיים) בין היסודות ההטרורגיים שבהם. היא העמידה בפני הסופר העברי תביעות שדמו לאלה שהעמידו

38. ברדיצ'בסקי 1987, עמ' 106-107.

ספרויות אירופה בפני המשכיל בן המאות הי"ז והי"ח. שומה היתה עליו לא רק לדעת לטינית אלא גם לשלוט בספרותה כדי כך שיוכל לעשות בה שימוש רימוזי פארודי מבלי שיפר בכך את הרציפות הטבעית של המבע בלשון ה'וולגארית' שבה כתב. כך חייב היה עתה הסופר העברי לכתוב בלשון שנראתה 'טבעית', נובעת באורח הדיפעמי מהניסיון הבא על ביטוי, ובתוך כך גם לעורר זכרונות תרבותיים-לשוניים שעברו מטמורפוזה ואף היפוך במסגרת הקשרים חדשים. אמנם, כבר בתקופת התחייה נמצאו רבים שלא שלטו באוצר הלשוני שליטה מלאה (משום כך העמיד ביאליק במרכז מאמרו 'חבלי לשון' את הפרויקט של יצירת 'מילון עברי שלם ומתוקן', היינו מילון היסטורי), ויכולתם להיענות לנורמה ה'לטינית' היתה מוגבלת. אולם היעדר מרחיק לכת של גישה אל המקורות חסם, למעשה, את הדרך אל המבע הספרותי העברי ובעיקר את הדרך למבע הפיוטי; והמוקדרות העיקריות היו סופרות נשים. כשם שבתיעות השליטה בלטינית חסמו במאות הי"ז והי"ח את דרכן של נשים להתבטאות במסגרת ה'אנרים' התקניים ה'גבוהים' של הספרות האירופית בת הזמן (והותירו להן כמעט רק את תחום הרומן - אז ז'אנר חסר סטטוס ומסורת), כך הן חסמו בראשית המאה ה-20 את דרכן של יוצרות נשים עבריות אל הספרות הקנונית בכללה ואל השירה בפרט. לכל היותר יכלו הן למצוא לעצמן ביטוי כמעט רק ביצירות סיפורת בעלות מעמד משני, בייחוד כאלה שנוצרו לא ב'מרכזים' של התרבות העברית (ציר אודסה-ורשה) אלא בפריפריה (כגון בארץ-ישראל; דוגמת יצירתן של הסופרות בנות העליות הראשונה והשנייה).

הסינתזה הביאליקאית התערערה והלכה בשנים הראשונות שלאחר מלחמת העולם הראשונה. מה שהביא לערעורה היה צירוף של גורמים מתחומים שונים. ראשית, המציאות הרוחנית והחברתית שנוצרה בעקבות המלחמה, המהפכות ומלחמות האזרחים הפנתה עורף לקונסרבטיזם התרבותי והפוליטי ששימש ביסוד הסינתזה. הנורמה של ההמשכיות, של הווה יצירת הניזון מן העבר והממחזר אותו, פשטה את הרגל במציאות שראתה עצמה שרויה במשבר אפוקליפטי, היכול להביא לכאוס ולהרס מוחלט או להולדת עולם חדש וחברה מהפכנית חדשה. במציאות זו העברית הממזגת ברוב חריפות (של תלמידי חכמים שהתפקדו אך לא פרשו מתלמודם) מקראות עם לשון חכמים נראתה - בייחוד במרכזים תרבותיים קרובים למוקדי המהפכות החברתיות והרוחניות, כגון בברית-המועצות ובארץ-ישראל של ימי העלייה השלישית - מיושנת לאין תקנה. אפילו סופרים בעלי תרבות לשון שורשית כמו אברהם שלונסקי כפרו בזכותו של המשורר לצטט ולאזכר את המקורות וראו בנורמה הביאליקאית היתר ל'פליגיאט', המאפשר לסופר לדבר בקול שאינו קולו, וממילא אין בו משום הד של הזמן.

שנית, החוויה התרבותית הבסיסית של התקופה גרסה הטרורגניות כשדה עימותים והתנגשויות ולא כזירה שבה משלימים הניגודים זה עם זה עד כדי יצירת הרמוניה מלאה. כך בזירה הנפשית הפנימית, העומדת בסימן המאבק של מרכיבי אישיות שאינם עולים בקנה אחד, וכך בזירה התרבותית והספרותית, שבה דור אחד מערער על קודמו ומבקש לדחקו ולרשת את מקומו. כך גם בתחום הלשון והסגנון. אורי צבי גרינברג אֶזכר מקורות מכל

קצווי הקורפוס הטקסטואלי העברי והשתמש בכל רובדי השפה - מן המקרא ועד לעגות לועזיות בנות הזמן; אבל הוא עשה זאת בדרך של עימות והתנגשות. בשירתו רובדי השפה השונים והזרים אלה לאלה אינם ניתכים בכור הסינתזה למבע אחיד אלא חותרים זה תחת זה ויוצרים מציאות לשונית שסועה ואפופה סתירות.

שלישית, הזמן החדש הובן כזמן השחרור והפורקן של העניים והמדוכאים - עניים בנכסי תרבות כמו בנכסי ממון. כשם שהמהפכות החברתיות שאפו לשחרר את חסרי הכול מן ההסדרים החברתיים שכפו עליהם עוני וניצול, כך המהפכות התרבותיות שאפו לקרוא דרור לאלה שמעמדם השולי מנע מהם רכישת נכסי תרבות ולשון, שהיו נחלתם של 'הבורגנים'. בתרבות העברית הבורגנים היו ביאליק ותלמידיו. הנורמה הביאליקאית נראתה עכשיו כמערכת חוקים וכללים שנועדה להותיר את העוצמה והמשאבים התרבותיים בידי מעמד מוגדר ומוגבל, וממילא להדיר, להרחיק ולדכא את אלה שאינם בני המעמד הזה. הנורמה נעשתה משום כך בלתי־קבילה מבחינה אידאולוגית באותם מקומות שבהם יושמה אידאולוגיה שוויונית להוויות התרבות והספרות.

רביעית, ההתפתחויות הפוליטיות והחברתיות בנות הזמן גרמו לעלייתה של ארץ־ישראל כמרכז העיקרי של התרבות והספרות העברית. הוברר שרק במרכז זה צפוי לתרבות ולספרות אלה עתיד של התפתחות ופריחה, ואילו בכל מרכזיהן הקודמים נגזרו עליהן התנוונות (בגלל התהליך המואץ של ההתבוללות) או חיסול פשוטו כמשמעו (כגון בברית־המועצות). רק בארץ־ישראל התפתח קהל קוראים וקוראות שנוקק לעברית כשפת דיבור ותרבות יחידה. בפרספקטיבה כזו ניתן משקל חדש לדיבור העברי הארץ־ישראלי - הדיבור ה'טבעי' של בני הארץ וגידוליה. אף שתחיית העברית כשפה מדוברת בארץ־ישראל היתה תמיד משאת נפש מוצהרת של הצינונות, בפועל היחס לעברית המדוברת בארץ מצד קובעי הטון בתרבות ובספרות היה שלילי ומלעייג. זו היתה עברית עילגת של 'מאתיים מילים'; עברית דלה, שדופה, חסרת ניואנסים תרבותיים ו'מכמנים'. אפילו ברנר, שהתמחה ביצירותיו הארץ־ישראליות בציטוט דיאלוגים שנאמרו בעברית כזאת (ראו בייחוד סיפורו הגדול האחרון 'מהתחלה'), לא יכול שלא להתייחס אליה בלגלוג. יחס זה השתנה בהדרגה במשך שנות העשרים שעה שהעברית הארץ־ישראלית המדוברת החלה לקבוע כללים וחוקים גם לכותבי העברית מחוץ לארץ־ישראל - כגון שהיא השליטה בהדרגה מהירה על כלל הספרות העברית המתחדשת, גם זו שנוצרה בפולין או בארצות־הברית, את ההטעמה המלרעית וההגייה המכונה 'ספרדית', למרות זעקות השבר של היוצרים הוותיקים (כגון שאול טשרניחובסקי), שראו בתהליך זה סכנת דלדול נורא של האפשרויות המוסיקליות הגלומות בשפה. ולמה שאירע בתחום ההטעמה וההגייה אפשר למצוא מקבילות בתחומים אחרים: באוצר המילים, בתחביר, בתורת הצורות. עלייתה של העברית המדוברת כמקור לגיטימי של שפת הספרות הנחיתה מכה אנושה על הסינתזה הביאליקאית. דוברי העברית הארץ־ישראלית ברובם כלל לא הכירו את הציטטים והרמיזות שבלשון הספרות של תקופת התחייה ולא הבחינו בהם כשקראו את שירי ביאליק או את הפרוזה של ש"י אברמוביץ וש"י עגנון. כשהגיעו אחדים מהם - כמו המשוררות רחל בלובשטיין, אסתר ראב ואלישבע ביכובסקי - למדרגת יצירה

ולשלב של פרסום רבים הם הפגינו עברית שהיתה מנותקת מן הנורמות הביאליקאיות הרבה יותר מזו של משוררים מרדניים כגון אברהם שלונסקי ואורי צבי גרינברג. נורמת ה'מכמנים' נשברה, ולו גם שבר חלקי. נוצרה איזו הסכמה תרבותית סמויה ופה ושם גם מפורשת, שהתירה קיומה של שירה עברית 'דלת לשון', שירה 'עניה', ואפשרה את התקבלותה. היו, כאמור, כאלה שקוננו על אובדן 'המגע עם שורשי הלשון וסודות צירופיה' (שמעון גינזבורג); ואולם היו גם כאלה ששמחו על התפרקותה של הלשון 'מסבל הירושה' -- משכבות לשוניות עבותות, החוצצות -- בין המראה והצליל לבין עיצובם המילולי (נתן גורן). במידה מסוימת החל חזונו הבלשני-הפואטי הציוני הרדיקלי של אחד העם לקרום עור וגידים. 'הצירורים הצדדיים, הדקים, המתקשרים על ידי השימוש התמידי בכל מלה מדוברת'<sup>39</sup> החלו לתפוס את מקום הניואנסים הסמנטיים הדקים שנוצרו מכוח האזכור, ההדהוד, ההיפוך והאיתוי המקורי של לשונות הספר. אפילו משורר כיעקב שטיינברג, שבצעמו היה נאמן ללא סייג לנורמה האזכורית-הדהודית, העטה על סגנונו במכוון הדר ואף מעין יושן קלאסי כבד, ודבק בעקשנות במשך זמן רב מאוד בהטעמה ובהגייה האשכנזיות, חש כי השפה השירית החדשה, 'למרות זה, שהיא אינה מאמצת כל כוח', יכולה להיראות 'כמבוררת, כחלק מהרבה, כצירוף לאה מעט של ניבים, אשר טיפלה בהם יד טהורה ורפה';<sup>40</sup> היינו, הלשון ה'עניה' ו'הלאה' יכולה להתמחש כלשון סלקטיבית הנותנת מבע ראוי, אם כי לא 'הירואי', להתנסות אותנטית, והמאפשרת קליטה של מציאות 'פשוטה' דווקא מפני שחסר בה יסוד המאמץ, המחייב תמיד מודעות עצמית הבעתית. דבריו אלה של שטיינברג נסבו, כפי שנאמר כבר, על לשונה של שירת אלישבע ביכובסקי.

לא קשה להבין כיצד שירת המשוררות העבריות, שנתנו את קולן מברית-המועצות (אלישבע, יוכבד בת-מרים, בת חמה) ומארץ-ישראל (רחל בלובשטיין, אסתר ראב) בראשית שנות העשרים לא רק נתנה ביטוי ברור למהלך החדש הזה אלא גם, במידה רבה, הקלה את התקבלותו ופילסה לפניו את הדרך. המשוררות ביטאו בעצם הופעתן מצב תרבותי חדש ומהפכני. עד כה לא היתה להווייה הנשית אחיזה כלשהי בשירה העברית אלא במידה שהיא השתקפה בעיני משוררים גברים, אשר תמיד חיפשו בעין האישה המדומה, הארכיטיפית לטוב ולרע, את בבואת עצמם (בייחוד בולט שיקוף עצמי סוליפסיסטי זה בשירים שבהם ניסו משוררים לדבר מפי דוברות נשים. כך אצל ביאליק, יעקב פיכמן, יעקב שטיינברג, אורי צבי גרינברג הצעיר. המשורר היחיד שניסה לעצב ראות 'נשית' עצמאית היה דוד פוגל; אבל שירת פוגל עלתה מהרבה בחינות בקנה אחד עם שירת המשוררות בנות הזמן, וכבר היתה מוטבעת כולה בחותם המהלך השירי החדש). עתה הביאו המשוררות את החוויה הנשית האותנטית לתרבות שכמעט לא הכירה אותה. מבחינה תרבותית ולשונית הן היו ה'עניות' האמיתיות של התרבות העברית, אלה שהיו מודרות וחסומות משום שלא הצטיידו ב'כלים' הלשוניים האסוציאטיביים הדרושים. הן היו 'עניות' ומחוסרות ייצוג תרבותי גם

39. אחד העם תש"ז, עמ' צ"ד.

40. שטיינברג 1979, עמ' 54.

מבחינה חברתית. הרצונות והחשקים (לרבות התשוקות המיניות, אבל לא רק הן) שנתנו להם ביטוי היו עד כה לא רק בלתי־מוכרים אלא גם בלתי־קבילים. עם זאת, קל היה לשומרי החומות של הספרות לקבל את המשוררות הרבה יותר מאשר את המשוררים המרדניים, אשר הם בעיקר ניהלו את הקרב הפואטי נגד התרבות השירית הביאליקאית. בניגוד לגברים שבחרו לכתוב שירה בסגנון ה'עני' החדש (כגון דוד פוגל) ועמדו לא רק בפני קהילה ספרותית שהתקשתה להבין ולהצדיק את ה'דילול' הלשוני המכוון הזה אלא גם בפני הקושי הפנימי שבדחיית נורמה פיוטית־סגנונית שלטת ומופנמת, הרי אצל המשוררות הנשים הקושי הפנימי לא היה קיים, וההיתר התרבותי־הקהילתי ניתן כמעט מראש. אם אמרכלי הספרות והתרבות רצו בהתגשמותו של ה'נס' שלו קיוו משוררים מימי יל"ג – השמעת 'קול שבאשה' בשירה העברית – היה עליהם להעניק אישור ללשון השירית החדשה. מה גם ששירת הנשים, דווקא בשל מה שנתפס בה כחולשה ('צירוף לאה מעט של ניבים וכו'), לא איימה על המערכת הספרותית הממוסדת כדרך שאיימו עליה משוררים שהנהיגו את המרד האנטי־ביאליקאי מעמדת כוח לשונית ותרבותית. יש לזכור שמרבית המשוררים המרדנים פיתחו מהפכנות סגנונית שהלכה בכיוון מנוגד לזה של 'דילול' הלשון והמעטתה. האסטרטגיה התרבותית שלהם הפנתה אותה לא לכיוון הצמצום אלא דווקא לכיוון ההרחבה, ההפעלה המקסימלית של שכבות לשון בלתי־מנוצלות או הפעלה חדשנית, כמעט 'פייטנית' בחדשנותה של המורפולוגיה העברית התקנית ('יצירת פעלים משמות עצם וכו') בדרך מנוגדת לסירתה הביאליקאית וחותרת תחתיה. קריאת התיגר שלהם בקעה לא מן השוליים אלא מן ה'מרכז', מעושר ולא מעוני. שירת הנשים היתה פריפריאלית במידה מספקת כדי שקיומה השולי יתפס כבלתי מערער על ה'מרכז' ההיסטורי, ו'דלותן' התקבלה כאות לכך שהופעתן מרחיבה את המערכת הספרותית הקיימת, מוסיפה לה נדבך שחסר בה, אך אינה משנה את המבנה שלה.

נוסף על כך, שירתן של המשוררות, בין שהחלה להופיע בארץ ובין שהחלה להופיע בחוץ לארץ, היתה טבועה, מבחינה נושאת וסגנונית כאחד, בחותם ארץ־ישראל והעברית המדוברת בה, וחותרם זה העניק לה עתה תוספת כשרות. המדובר הוא לא רק במשוררות שנתנו ביטוי ברור להוויה הארץ־ישראלית החלוצית (כמו רחל בלובשטיין ואסתר ראב), אלא גם באלה שהיו בין הראשונות שקיבלו והפנימו את הפרימאט הארץ־ישראלי הסגנוני והמוסיקלי. אלישבע לא נלתה מלהזכיר בכל הזדמנות כי היא למדה את העברית מלכתחילה בנוסחה הארץ־ישראלי מפי מורים ארץ־ישראלים, ואף כי כתבה את שני שיריה העבריים הראשונים בהטעמה ובהגייה האשכנזיות (משום יראת הכבוד למודלים הקיימים ומשום שכלל לא שיערה ש'אפשר' ומותר לכתוב אחרת), השתחררה עד מהרה, עוד בימי שבתה במוסקבה, ממה שהתמחש לה כמעצור וכמכשול, ופנתה אל ההטעמה וההגייה ה'ספרדיות', שבהן היתה מורגלת; הדבר עלה בידה במידה כה רבה עד כי בזכותו קיבלה את ההכרעה להמיר את שפת שירתה הרוסית בשפה העברית.<sup>41</sup>

41. אלישבע תר"ץ, עמ' 5.

מכל הטעמים הללו התקבלו המשוררות, על החידוש הלשוני שהביאו עמן, ברצון. הממסד הספרותי אימץ אותן אל לבו וניסה להציג את ה'רציונל' של הופעתן הפתאומית בדרך שהיתה נוחה לו. יעקב פייכמן כתב (במאמרו על אלישבע) כי במשך תקופה ארוכה האישה לא השמיעה את קולה בשירה העברית כי 'טרם נבקע עוד הקרח. בנות ישראל, שידעו להשפיע, לאהוב בלב רואה את התרבות העברית, גם בהיותה זרה להן, טרם עברו את דרגת ההכשרה להכרת נפשן, להכרת תפקידן החדש המיוחד בתרבות האומה'. אולם סוף־סוף 'התרחש הנס, ורוח ישראל החדשה, שצדה בקסמיה את בנותיו, סחפה גם בת נכר, שהריחה מרחוק את לבלוב האומה החדש ודבקה אחרי שכינת ישראל'.<sup>42</sup> קביעה זו היא היפוכה של האמת ההיסטורית. האישה ה'עבריה' לא השמיעה את קולה לא משום שטרם הגיעה ל'דרגת ההכשרה' הנחוצה, להכרת נפשה ותפקידה התרבותי, אלא מפני שהתרבות לא הניחה לה להשמיע קול בניב שלא היה מקובל עליה, ודחפה אותה מעל פניה לכתובה בידידיש או בלשונות זרות (בעיקר רוסית). הקרח שעדיין לא נבקע סגר לא רק על האישה אלא גם על התרבות והספרות, ואולי בעיקר עליהן. מכל מקום, דבריו הנלהבים של פייכמן מצביעים על כך שלנשים – להן בראש ובראשונה – הותר לשבור את הקרח התרבותי הסגנוני לשם הגשמת מאווי תרבותי מוחש. כמו כן הם מאירים את הצד השווה בין אלישבע, בת הנכר, לבין המשוררות 'בנות ישראל', שהרי, מבחינת הממסד הספרותי, גילמה היא בדיוק כמותן, אם כי ביתר תוקף, את כוח הסחף של המפעל הציוני העברי, שהיה חזק כל־כך, עד שדי היה בו, כביכול, כדי לצוד 'בקסמיו' לא רק בנות־ברית אלא גם בת עם זר. כלומר, גם לפי רציונל זה, המקרה המיוחד של אלישבע הוא רק דוגמה מוקצנת של התופעה המתגלמת בכלל שירת הנשים העברית בת הזמן.

אכן, אין מקום לטעות. כל המשוררות העבריות היו בעיני שומרי החומות בבחינת ילידות חוץ. השמחה בהן היתה בבחינת 'ייוחד יתרו' – שמחה שכולה הצטמררות של חידודין־חידודין. הן 'לא ידעו' עברית. או העברית שידעו היתה אותה עברית מודרנית של 'מתודות' ו'כריסטומטיות'; עברית של בית־ספר חילוני מודרני, שגדולי הספרות, אף שרבים מהם נטלו בעצמם חלק נכבד בעיצובה של מערכת החינוך העברית החילונית החדשה ובהכנת חומרי העזר שהיו דרושים לה, עדיין לא האמינו שיש בכוחה להעמיד סופר עברי ראוי לשמו. בין שהמשוררות למדו בבית־הספר העברי החדש בארץ־ישראל (כגון אסתר ראב) או ברשת החינוך העברי המודרני בתפוצות (כגון לאה גולדברג) או בקורסים אלה ואחרים של 'חובבי שפת עבר', או גם מפי אותם מורים נוודים כגון חיים ברגר ודוד לזרוביץ (המופיעים בסיפוריה של אלישבע 'נרות השבת', 'שגיונות', ו'סמטאות'), העברית שלמדו היתה חסרת 'שורשים'. מבחינה זו לא היה הבדל של ממש בין אלישבע, שלמדה עברית באינטנסיביות בגיל עשרים וחמש, לבין בת־מרים, שלמדה את השפה חמש־שש שנים קודם לכן, או בינה לבין לאה גולדברג, שלמדה עברית מגיל צעיר הרבה יותר. כולן היו 'גירות' לשוניות.

42. פייכמן 1982, עמ' 245-246.

כמו כן לא היה שום דבר יוצא דופן בעובדה שאלישבע החלה ביצירה בלשון שאינה עברית, ושהיא 'עברה' בראשית שנות העשרים מן הרוסית הטבעית לה לעברית הקנויה. פרשיות דומות התרחשו גם בתולדותיהן של משוררות אחרות – כגון רחל בלובשטיין, שביצירתה קיים רובד מוקדם עשיר למדי של שירה רוסית,<sup>43</sup> או אנדה פינקרפלד, שהחלה את דרכה, למרות עלייתה ארצה כבר ב־1920, כמשוררת בפולנית ואף פרסמה ספר שירים ראשון בשפה זו (1921). אלישבע עשתה בעצם כמותן, אף כי המעבר שלה מרוסית לעברית קדם לעלייה לארץ והביא אליו.

ועוד דבר טעון הדגשה: המהלך שביצעה אלישבע, כמו זה שביצעו המשוררות העבריות האחרות בנות הזמן, הגם שהתקבל בהתלהבות, היה מהפכני באורח עקרוני, ללא תלות במידת החידוש הצורני שהביאו עמן או גם במידת החידוש המהפכני שבעמדות ה'נשיות' שנתנו להן ביטוי. קטריונה קלי בספרה המגסטריאלי על תולדות כתיבת הנשים בספרות הרוסית מצביעה על פרדוקסלכאורה המאפיין אותן סופרות נשים – בעיקר משוררות – בתקופת עלייתה הגדולה של הכתיבה הנשית ברוסית במפנה המאה ה־20. היו בהן כאלה, בעיקר מספרות ראליסטיות, שהודוה הודהות עמוקה עם התנועה הסופראז'טית הרוסית, שהגיעה לשיא פעולתה הפוליטית והתרבותית בשנים שלפני מלחמת העולם הראשונה. אבל דווקא אותן סופרות, שהודוה עם מגמות פואטיות חדשות יותר, פוסט־או־אנטי־ראליסטיות, הסתייגו מהתנועה לשוויון הנשים או התעלמו ממנה. זינאידה גיפוס, המשוררת בת הקבוצה הסימבוליסטית הראשונה, אמרה (למראה הפגנה של סופראז'טיות בקיץ 1917): 'אהיה מאושרת אם "שאלת הנשים" תיפתר בפשטות ובשלמות, כמו "השאלה היהודית", ואחר־כך תיעלם. מפני שהיא באמת מעוררת בחילה. נשים המתמקדות בה פשוט מגלות עצמן כבנות־אנוש מסוג פחות'. אנה אכמאטובה ומארינה צבטאייבה, שתי המשוררות המודרניסטיות הבולטות, התעלמו מן הנושא. עם זאת, המשוררות הסימבוליסטיות והפוסט־סימבוליסטיות, בחתירתן לביטוי עצמי מלא ובכוננותן לעסוק, למשל, בנושאים הקשורים במיניות הנשית, 'היו, למעשה, במובנים מסוימים יותר "פמיניסטיות" במובן המודרני של המילה (אם כי הן עצמן היו מזדעזעות בשומען זאת) מאותן בנות זמנן שהשתייכו לתנועה הפמיניסטית הרשמית'.<sup>44</sup> בהקשר בלתי־דומה אבל מקביל ניתן לומר על משוררות עבריות של שנות העשרים, כגון רחל ואלישבע, שנקטו עמדות 'נשיות' שמרניות, מאופקות, שלא פגעו או כמעט לא פגעו בשום סעיף מסעיפי השולחן הערוך המוסרי־המיני של בני הדור, שתומתן לייסודה של שירת הנשים העברית היתה לא פחות – אם לא יותר – מהפכנית מזו של משוררות שהתריסו במידה זו או אחרת נגד כלליו של שולחן ערוך זה, כגון בת־מרים בשירי הנעורים שלה (שאחר־כך נסוגה מהם) ובעיקר אסתר ראב בשירי 'קמשונים', מיטב יצירתה. המהפכנות

43. רחל החלה בכתיבת שירים – קודם לכן ראתה עצמה ציירת – בעת מלחמת העולם, ברוסיה וברוסית. עם שובה ארצה אחרי המלחמה עברה קמעא קמעא לכתיבה בעברית. ראו השירים ותרגומיהם העבריים בברנשטיין 1987.

44. קלי 1994, עמ' 152-153.

היתה גלומה לא בעמדות הנשיות אלא בעצם הנכונות והיכולת ליצור קול נשי ולעצב לשון 'נשית' בספרות, שהיתה נשלטת לגמרי על-ידי קולות ולשונות 'גבריים'. העובדה שהעמדות הנשיות בשירת אלישבע ורחל היו קבילות (כמו גם הימנעותן מחידושים צורניים) הקלה עד מאוד את התקבלות הקול והלשון החדשים, ובמידה מסוימת אף 'התירה' למשוררות להפליג ולהקצין בעיצוב הקול והלשון החדשים. בת-מרים ואסתר ראו כשהן לעצמן, למרות העדיפות שלהן כמשוררות חדשניות, לא היו יוצרות את המפנה. דווקא אלישבע ורחל הן שפתחו את השער וקבעו את האפשרות של שירה לירית עברית המבוססת פחות או יותר על לשון הדיבור. אלישבע היתה בעניין זה רדיקלית ומודעת יותר ממשוררות אחרות.

אגב אזכור דבריה של קטרינונה קלי ראוי לציין, שגם אלישבע (וכמדומה גם רחל) לא ראו בפיתוח השירה הנשית כשהיא לעצמה את מטרתן העיקרית. אלישבע, בכל אופן, הגם שהצביעה על חלקה בהכנסת 'הרוח הנשית' לשירה העברית, העמידה את עיקר כוונתה על עניין אחר: יצירת ליריקה עברית אישית, ישירה, המבוססת על לשון הדיבור הארץ-ישראלית ואפשרויותיה ועל קשר מידי בין השיר לקורא. מאחורי שיריה, טענה, עומדת היא עצמה, אישית, ולא הציונות או הסלאביות או 'הרוח הנשית'. רצונה היה 'לפתח ככל האפשר את השירה העברית בלשון העברית החדשה בהברה הספרדית'. לשם כך נמנעה מכל ניסיון וחיפושים בתחום הצורות החדשות, שכן 'חשוב מכל לגבי הוא שיר עברי חיוני, טבעי, ויהיה אף בעל צורה "מקובלת" זה מכבר, ובלבד שהוא קשור קשר חזק ובלתי אמצעי עם שפתנו וחיינו. לדעתי, בעברית הספרדית החיה גלום אוצר בלתי-נדלה של אפשרויות יצירה מבחינה צורנית; אוצר שבו עדיין לא עשינו שימוש ראוי לשמו'.<sup>45</sup> על אף הסתת הדגש מן הצד ה'נשי' של השיר לצדדיו הסגנוניים, המשוררת מדגישה כאן, למעשה, את מה שהיה החידוש העיקרי והעקרוני שהביאה עמה שירת הנשים העברית בעת הופעתה. למרות התרחקותה מ'פמיניזם' פואטי היא מתגלה בטיעון זה כ'פמיניסטית' יותר מן הפמיניסטיות.

## ד

עתה נוכל לגשת לעיון בכוס קטנה, הקובץ שבזכותו בעיקר קנתה אלישבע אל עולמה בקרב קהל הקוראים בני הזמן. הקובץ לא הכיל את כל השירים העבריים המשוררת כתבה ופרסמה עד להופעתו בתחילת שנת תרפ"ו. לימים היא כינסה בספרה המאוחר 'שירים' (תש"ו, 1945) ארבעים והמישה שירים שנכתבו 'ברוסיה' (שם המדור בספר) בין השנים תרפ"ב-תרפ"ה. בכוס קטנה כונסו רק עשרים ושלושה מן השירים שנכתבו במוסקבה ועוד ארבעה שנכתבו כבר בתל-אביב במחצית השנייה של שנת תרפ"ה. מכל שיריה העבריים שנכתבו לפני תרפ"ג, ושבזכותם קנתה המשוררת את פרסומה עם הופעתם בכרכי התקופה בתרפ"ב, היא התירה רק לאחד, הרומנס 'עיני עופרת', את הכניסה לכוס קטנה. בררנות זו

45. אלישבע תר"ץ, עמ' 6-7.



מלמדת על כך שהקובץ הקטן הוכן בקפדנות רבה ואגב עריכה מכוונת ושקולה. על כך אנו למדים לא רק מן הסלקציה, ששיירה בקובץ את השירים הטובים יותר (בין השירים שלא כונסו מצויים רק אחד או שניים – בעיקר השיר 'גלות', שעוד ידובר בו – שהותרם מחוץ לקובץ לא היתה קשורה בשיקולי איכות פיוטית; כל האחרים הנם שירים רפויים לעומת אלה שנכללו, והוויתור עליהם חיזק את רושמו של הקובץ). מלמד על כך גם סדר השירים בקובץ, שנותק מהרצף הכרונולוגי של כתיבתם (מועדי החיבור צוינו בשוליים), ואף לא נסמך בבירור על חלוקתם התמטית, אף כי אפשר להבחין בקובץ במקבצים בעלי מכנים משותפים כמו־תמטיים (בעיקר שירי אהבה ושירי הלוך־רוח הקשור בשעות היום ובהשתקפותן במרחב). בעיקרו של דבר, אלישבע בחרה וסידרה את השירים מתוך כוונה להפגין את כוחה ובשלתה כמשוררת; כלומר, מתוך רצון לקבוע לקובץ אופי של חיווי פיוטי שלם – אמנם, לא חסר ניגודים פנימיים חריפים. הספר הקטן בא כאילו להפגין שחרור וצניעות אימפרסיוניסטיים. המשוררת מדווחת מוסיקלית על הלכי־רוח מתחלפים בין שעות היום ומעונה לעונה. היא מציעה לפני הקורא זרימה קלה של שירים קטנים, הנושאים אותו משמחה מאופקת ליגון שקט בעל גוונים והדגשים משתנים. אולם מתחת לפני השטח הריגושיים מסתתרת תבנית קונצפטואלית מוצקה, אף־על־פי שגם היא עומדת בסימן של תנועה פנימית, ולעתים אפילו של התנגשות פנימית. אולם זוהי תנועה בין קטבים קבועים, יציבים, שהם והמתחים ביניהם קובעים את התשתית של הקובץ בכללותו. סדר השירים ונקודות הציר המבניות המשתמעות ממנו נועדו להבליט את מרכיביה של התשתית או של תבנית העומק הזאת.

שירי כוס קטנה טבועים כולם, ללא יוצא מן הכלל, בחותמו של דיאלוג פנימי מתמשך בין שתי עמדות או בין שני קולות. הפחות מורכבים ומעניינים שבהם מתמקדים בעמדה אחת מן השתיים ומשמיעים קול אחד בלבד. תפקודם הדיאלוגי של שירים אלה בקובץ נקבע בעיקר על־פי היחסים שביניהם לבין שירים אחרים, המשמיעים את העמדה או את הקול המנוגדים. הטובים והמעניינים שבשירים מכילים בתוכם את הדיאלוג על שני צדדיו, ומכריעים את הכף פעם לצד אחד ופעם לצד אחר, מבלי שההכרעה תבטל את המתח הפנימי שנוצר בכל אחד מהם. כזה הוא, למשל, השיר 'כבר באה העת לשכח' (נכתב בתרפ"ג) הפותח את הספר. הוא מעמיד לרשות הקול האחד – קול מנוסה, מפוכח, מאוכזב – את הראשון בין שלושת בתיו, ואף מציין על־ידי הצגת הבית כולו במסגרת של מרכאות כפולות, שהדוברת של השיר מצטטת כאן דברים של מישוה שאינו היא. הקול קובע, כי כבר הגיעה העת לשכוח אהבה נושנה, שחלפו עליה שנים מבלי שהגיעה למימוש. הטון שנוקט הקול המצוטט הוא טון של ויכוח שקט, של הוכחה בלתי־בוטה של המובן מאליו: 'הן רבות השנים.' / לא לנצח יוסיפו לפרח / פרחי־אהבה ישנים' (כוס קטנה, עמ' 5). הנמענת של הקול, זו שממנה יבקע הקול האחר, והיא הדוברת העיקרית של השיר, חייבת להשתכנע כי אין שום טעם בהיאחזות שהיא נאחזת ברגש הישן. הנימוק העיקרי שמעלה הקול המוכיח־המשדל קשור לא בעצם עובדת אי־המימוש של האהבה אלא דווקא בזמן: הן הזמן הרב שחלף מאז נרקם לראשונה רגש האהבה הן הזמן הכללי יותר של משך החיים החולפים. הראשון הוא ארוך (הן רבות

השנים), ואילו השני הוא קצר, ומשום כך אסור להיאחו בחוויות עקרות, החוסמות את הדרך בפני חוויות אחרות ופוריות יותר. זו המשמיעה את הקול הניגודי, ולרשותה עומדים שני הבתים המסיימים את השיר, מבינה היטב את הטעון העקרוני של הקול היריב ומתרכזת בהפרכתו. דוברת זו מזדהה כ'אני' של השיר ('אך מה לי?'), וטון דיבורה אפוף חוסר סבלנות. היא מרבה בשאלות רטוריות ומפגינה לא רק תחושה של ידענות וסמכות ('את סודי יודעת הנני') אלא גם עלבון ונכונות לפגוע ('מי בשקריו ירמני?'). מזווית הראות שלה, המדברת או המדבר בבית הראשון, מעין ידידה או ידיד 'פראקטיים', דורשי טוב אך טרנהיים, מייצגים 'אמת' בנאלית ונבובה, שהיא דוחה אותה מכול וכול. תחילה היא מפרקת את המטפורה השבלונית שהעלו הדובר או הדוברת, 'פרחי-אהבה ישנים', נובלים, וטוענת כי הפרח עודנו פורח במקומו הטבעי, 'ברך דשאים', כשם ש'הגפן פורחת בכרם' עכשיו ותמיד. אחר-כך היא מתייחסת אל עייקר טיעונם (הזמן). כשם שהדובר הראשון טעה בהערכת הזמן ה'ארוך', המפריד את ההווה מחוויות האהבה הישנות (שהרי חוויות אלה עודן רעננות ופעילות בהווה: 'חי הפרח - גש-נא וקטף'), כך הוא טעה גם בהערכת הזמן הקצר, החיים החולפים עד מהרה. הדוברת המרכזית של השיר מסמיכה את טענתה על 'סוד', על ידיעה מיסטית של מהות הזמן, ועל-פי סוד זה היא קובעת לא רק כי 'נפשי עוד טרם הרגישה במלא-החיים' אלא בעיקר כי 'חיינו, חיינו - אין סוף!'. הניסוח האבסורדי במכוון, המתכחש בגלוי לעובדות הידועות לכול, מעיד על הפער בין הידיעה הבנאלית לידיעה הסודית. הוא מחוזק על-ידי הגמינאציו (ההכפלה הנרגשת: 'חיינו, חיינו') וסימן הקריאה, נקבע במכוון בלשון רבים (לא רק חיי הדוברת אלא חיי כל האנשים הם אינסופיים) ומסיים את השיר בבחינת אמת שאין עליה עוררין. השיר, בכל הריגוש שבו, מתבסס על תבנית כמו-לוגית, כשם שהוא מתבסס על תבנית דיאלוגית. הדוברת רשאית להיאחו בחוויות האהבה הישנה שלה ולא להרפות מהן משום שעדיין לא מיצתה אותן ('נפשי עוד טרם הרגישה במלא-החיים') ומשום שבין כה וכה החיים הם אינסופיים, ולכן אין שום חשש שהיאחזות באהבה הישנה תעכב את המיצוי שלהם.

באורח ברור מעמת השיר עמדות מנוגדות, שאפשר לתארן כעמדה 'ראליסטית' מול עמדה 'סימבוליסטית'. גם הדוברת המרכזית, הנאחזת בעמדה השנייה, אינה מתכחשת למצב האנושי ולא-הנמנעות של המוות. אולם מכוח ידיעתה ה'סודית' היא מפקיעה את מושג החיים מן הרצף הנקבע על-ידי אי-הנמנעות הזאת. המושגים שהיא משתמשת בהם - 'מלא-החיים', 'אין-סוף' - מכוונים לא לרצף הכרונולוגי של הקיום אלא לחוויית הקיום, היכולה לכלול בתוכה 'מלאות' ואינסופיות, שאינן כפופות למגבלות הקיומיות. מבלי שתשתמש בלשון אנאגוגית המשוררת מעמידה מול האקסיסטנציאליזם הבנאלי של הקול הראשון אסנציאליזם מיסטי, הפורץ את תחומי הזמן והמרחב השגרתיים. החוויה המיסטית שבשמה היא מדברת יונקת מחוויות האהבה הישנות אך אינה זהה אתן. היא פועלת במישור ההגותי והמופשט יותר מאשר במישור המוחש הריגושי; והיא מעניקה לדוברת תחושה של חירות, ועוצמה פנימיות, רוחניות, המאפשרת לה לשלוט בחוויות האהבה וברגשות שהן מעוררות, להמשיגם ולהופכם לישויות רוחניות. כשיר הפותח את הקובץ, מעמיד 'כבר באה העת

לשכח את הדוברת של כוס קטנה כמי שנעה בין פיכתון 'בוגר' ואכזבי לבין 'חזון' וחוויות קסומות של 'מלאות', שלמות ואינסופיות. על פני המפה הספרותית-ההיסטורית היא נעה בין סימבוליזם לפוסט-סימבוליזם. לכאורה, היא מכריעה את הכף לצד ה'חזון' האופטימי והרוחני. אולם למעשה לא כך הוא הדבר בדיוק. לא זו בלבד שהדוברת או הדובר של הבית הראשון הם, בביור, חלק מאישיותה של המשוררת, אלא שגם הדיקציה של השיר אינה עומדת בסימן החזון והפיגורטיביות הסימבוליסטיים. הדיאלוג הפנימי המתפתח בשיר מחייב שקיפות שיחתית, ריתמוס דיבורי, וזה האחרון משתקף היטב גם בקריאות הכעס וקוצר הרוח של הדוברת השנייה. השיר מצטיין לא רק בפשטות תחבירית ובלקסיקון מוגבל (אמנם לקסיקון ספרותי תקני), אלא גם בצמצום האימפקט המוסיקלי של הטורים המנוגנים, שהשלמות התלת-אמפיבראכית שלהם נפגמת במקומות שבהם הם קרבים ביותר לדיבוריות ('הן רבות השנים' וכו' – הטור נקרא כשני אנאפסטים), וברגע הפולמוסי המתוח ביותר אף נפגעת בהם הסדירות הפרוסודית על-ידי הגלישה ('אך מה לי? נפשי עוד טרם / הרגישה במלא-החיים'). כאמור, המשוררת נמנעת מלשון אנאגוגית ומהפלגות מטפוריות. בצורה זו מובעת העמדה המיסטית בלשון רחוקה מגובה או מערפיליות, ועובדה זו מחזקת את הניגוד הדיאלוגי המשמש ביסוד השיר, ומציבה אותו, למרות ההכרעה הנמרצת שבסופו, סמוך יותר לנקודת התווך שבין שתי העמדות המובעות בו מאשר לאחת מהן.

השיר החותם את הקובץ, 'עוד ביום אני חולמת' (שם, עמ' 57-58), כבר נכתב בתל-אביב (בסיון תרפ"ה), אבל הוא מביע אותה כפילות שהתגלתה בשיר הפותח, אמנם ללא סממנים גלויים של דיאלוג פנימי או של נוכחות שני קולות מנוגדים. עמדה זו מאפשרת לשיר להיות פחות דיבורי ויותר 'פיוטי' ומוסיקלי מקודמו. מופיעים בו בצפיפות יחסית ביטויים היפרבוליים כגון 'שיר פלא', 'חזון פלאים', 'לבי שבוי לפלא', 'אשר רב ומרום' ו'בני חלד'. המשוררת מתירה לעצמה שימוש בלשון אנאגוגית מפורשת (לא רק בחזרה המשולשת על המילה 'פלא', אלא גם בביטויים כמו-אולוגיים כגון 'קול מעבר לחיים', 'אל שאין לו שם'). הטטרמטר הטרוכאי אינו נפגם בשום טור מטורי השיר והוא משליט עליו כולו תנועה סדירה ומודגשת, אשר הגלישה בבית השלישי ('אשר רב ומרום / לי נתן: לכרע ברך') מרעננת ומגוונת אך אינה מחלישה אותה. כך ממחיש השיר אווירה של אקסטוזה שמתוך נאמנות לעקרון חיים רוחני-מיסטי, שהמשוררת מזהה אותו עם הוויה של אלוהות נסתרת ('אל שאין לו שם'). הוויה זו קשרה עם הדוברת קשר, שיש בו משהו מהשליחות הנבואית ('היום שבו שמעתי / קול מעבר לחיים –'); והדוברת, מצדה, 'כנעה' לאלוהות, נשבעה לה, כרעה לה ברך, ותוך כדי כך נעשו חייה 'חזון פלאים', והיא עצמה נעשתה למאושרת 'מבני חלד'. לכאורה, מפקיעה אותנו הצהרה שירית נרגשת זו מתחום הדיאלוג או הניגוד ומקרבת אותנו אל הקוטב המיסטי-הרוחני, החדל בצורה זו לשמש כקוטב במערכת דו-קוטבית ונעשה לציר ולמרכז. אבל הדבר אינו בדיוק כך.

אף כי המשוררת רצתה לסיים את ספרה בהצהרה חיובית חד-משמעית, היא לא יכלה להוציא עצמה לגמרי מזירת הניגודים. הדבר מתגלה כבר בשני הטורים הראשונים: 'עוד ביום אני חולמת, / ובלילה – ער לבי'. הדוברת פותחת כאן בסדרה של ניגודים, המעניקים

לשיר מידה של מורכבות. היא חולמת ביום - בשעה שמתבקשת בה ערות - אבל ערה בלילה, בשעה המתאימה לשינה ולחלימה. החולמנות ביום מתאימה לאקסטיות של השיר ומחזקת את תכונתו ההצהרתית ואת זיקתו ל'חזון' ול'פלא'. המילה 'עוד' שבה השיר נפתח מרמזת על כך שלכאורה יכלה הזיקה הזאת להיחלש כתוצאה מזמן שחלף או מאכזבות שזמן זה הביא עמו. הדוברת היתה יכולה להתנער מהחלומיות האופפת אותה ולהיות ערה, מעשית ומפוכחת - לפחות בשעות היום, שבהן דרוש הפיכחון. אבל היא עדיין ('עוד') ממשיכה בשלה ומתמסרת לחלומותיה. אולם על מה מלמדת העירנות שלה בלילה? כמובן, 'בלילה - ער לבי' איננו אלא ציטוט מכוון כלשהו של 'אני ישנה ולבי ער', דברי האהבת המיוסרת משיר השירים (ה:2). בצורה כזאת יכול הלב הער בלילה להוות המשך של הלב החולם ביום. אולם גם בשיר השירים המצב הכפול של שינה וערות איננו מצב חיובי. הן הוא זה המביא את האהבת להתמצת ביקורו של האהוב, שכן בעוד לבה הער שומע את דפיקתו בדלת ואת דברי תחנונו, הגוף הישן אינו מסוגל להיענות להם. בשיר הבעייתיות של שינה תוך כדי ערות מתגלה בניגוד, שאינו יכול להביא אלא לאומללות: 'עת אשר - נפשי דוממת, / ואדם - שיר פלא בי'. מה הטעם בשיר אם הנפש הדוממת אינה נענית לו, וכמה בעייתיות הוא שיר הפלא הפנימי, הנשמע רק בשעה שהדוברת מוותרת על רצונה להשמיע אותו ומקבלת על עצמה את גורל הדממה. הדוברת אמנם שמעה 'קול מעבר לחיים' והכניעה עצמה לפניו ולפני האל הנעלם שהשמיעו; אבל תוך כדי כך היה עליה לוותר על זכותה להיות כלי מוביל, המסוגל להעביר את הקול האלוהי הלאה, להשמיע אותו ברמה. אם בעצם שמיעת הקול מסתמנת תכונתה הכמו-נבואית של הדוברת, הרי באי-יכולתה לממש את הקול הנעלם בשירתה ניטל ממנה המעמד הנבואי שלה, שכן הנביא הוא זה המסוגל לא רק לשמוע את דברי האל אלא גם להשמיעם. ייתכן אמנם, שעצם המגע המיסטי עם האל משרה על הדוברת אושר גדול; אבל לא ייתכן שאושר זה אינו נפגם על-ידי האלם שבתוכו הוא נתון, ושעליו מעידה הדוברת בבית האחרון בדברים מפורשים: 'ולבי שבוי לפלא, / וישרי רק לדממה'. אלישבע חותמת אפוא את ספרה הראשון בשיר שהניגוד הפנימי שבחותמו הוא טבוע הנו עמוק ומטריד עוד יותר מהניגוד שהסתמן בשיר הפתיחה. שוב אין לפנינו ויכוח בין חתירה חווייתית ל'מלא החיים' ובין פיכחון, המחייב הסתגלות למגבלות החיים. לפנינו לא ויכוח, אלא הצהרה על כך שהמשוררת אכן 'עודה' נאמנה בכל לבה לעקרן החוויה ומלאה אושר נסתר שרק הנאמנות הזאת יכולה להסב; ועם זאת, היא מודעת לכך שכמשוררת אין ביכולתה לבטא את החוויה במלואה. ה'חזון' הומה בתוכה, אך אינו מזין את שירתה. 'עת אשר - נפשי דוממת', היא מודה, ובהודאתה זו מתגלים בגרות ופיכחון רבים פי כמה מאלה הבנאליים, הממליצים על הינתקות מחוויות נושנות שכבר אין בהן ממש. המשוררת מקבלת את גורלה ואפילו רואה עצמה מאושרת 'מבני חלד'; אך היא גם אינה יכולה להסתיר את אכזבתה מן המגבלות החמורות, המקטינות כל-כך את ממדיה של אמירתה השירית.

שירי הפתיחה והסיום מבטאים אפוא בדרכים שונות מצב פנימי חצוי, שיש בו פנים לכאן ולכאן - אם כי המשוררת מתאמצת להטות את הדברים לעבר הכרעה 'חיובית' ולהישאר נאמנה ל'חלום' ול'פלא' שנתגלו לה בחוויות הנעורים שלה, ובהם היא עדיין מחזיקה בכל

כוחה. עצם המאמץ מעיד על כך שהנאמנות הזאת נתונה במבחן קשה. כך הדבר גם בשירים אחרים המוצבים בנקודות מפתח במערך הכולל של הקובץ. שירים אלה מפתחים מבנים דומים למדי לאלה של שירי הפתיחה והסיום, ומציגים – בהטעמות ובגווני משתנים – עימותים ישירים ועקיפים בין המבט ה'חלומי' או ה'רץ' על החיים למבט המפוכה וה'קשה'. בייחוד ניכרת החזרה על התבנית ששימשה ביסוד 'כבר באה העת לשכח'; כלומר, תבנית הוויכוח או הדיאלוג המתוח בין שני קולות פנימיים. אמנם, האפיון של כל אחד מקולות אלה וכן המשמוע הרעיוני של חילופי הדברים שביניהם יכולים לעבור שינויים מסוימים משיר לשיר. כך בשיר 'דברי שירה מרים וגאיונים' (שם, עמ' 22-23) הקול המשמיע את הדברים המפוכחים וה'קשים' איננו קולה הבנאלי של התבונה המעשית או קול הניסיון האנושי במשמעו השגרתי, אלא הוא דווקא קולה של השירה ה'גבוהה', ה'גאיונה', והוא נושא עמו לכאורה את מלוא סמכותה. השירה הגבוהה היא שירה 'מרה', שירה של מודעות ופיקוח קודרים. היא המצביעה על כך ש'אהבה מרה ממות' ושהסיבוך הרומנטי-ארוטי איננו יכול להביא אלא להתלבטות נואשת 'בהשך ליל', שבו הלבבות התועים אינם נפגשים, או שפגישתם מובילה בסופו של דבר לאכזבה ולייסורים. הדוברת של השיר מטה אוזן לדברים הקשים וכבדי המשקל ותוהה עליהם. היא מודה שהתלונה הנשמעת מהם בוקעת גם מ'תהום היאוש והכאב' של ההתנסות האנושית המוכרת לה, המקיפה אותה. דברי השירה המרים הם כה חשובים וסמכותיים בעיני המשוררת עד שהיא מקדישה לחזרה עליהם שניים מתוך שלושת הבתים של שירה הקצר. אבל בשורה האחרונה של הבית השני היא קובעת כי 'אם צדקו – אני יודעת'; כלומר, היא אינה בטוחה בצדקת הדברים של השירה החושפנית, ולמעשה היא מפקפקת בה.

השורה שבסיום הבית השני היא כמין שורת volta (היפוך) שבסונטה, שלאחריה מעלה השיר את האנטיתזה לתזה שבה פתח ושאותה הוא יוצא לסתור. אנטיתזה זו מנוסחת כאן בצניעות ובוהירות (לעומת הגרנדיוזיות וההצהרות הגורפות של השירה המרה והגאיונה). הבית השלישי של השיר נפתח במחווה של מיוזיס (המעטה עצמית, הצטנעות): 'אני יודעת רק דבר אחד' (פיגורה רטורית זו היתה אהובה מאוד על רחל בלובשטיין: 'רק על עצמי לספר ידעת'; ייתכן שמותר לראות בה פיגורה אופיינית לשירת הנשים בראשיתה). הדוברת יודעת 'רק' כי 'על חיי זרוע אור עיניך' וכי 'חם הבית בו אָשרי נולד'. היא שרויה אפוא במצב הפוך מזה של ה'תועים' שעליהם מדברת השירה, אלה השרויים באפלה, בקור ובעצבת. אמנם, היא נזהרת מלבדוק אם האור והחום המקיפים אותה נובעים מאהבתו החוזרת של האיש האהוב עליה ('ולא אשאל אם זאת – אהבתך'). כלל לא ברור שעניו מפיקות אהבה, והדוברת אינה רואה צורך לבדוק אפשרות זו בדיקה ממצה, שמא תימצא נכזבת ואושרה יינטל ממנה. היא מסתפקת במשהו שהוא הרבה פחות וודאי מחוור מן האמיתות שאליהן חותרים דברי השירה ה'מרים' וגאיונים, ומוכנה אפילו לגונן על אשליה, אם יש בה כדי להעניק אושר. כאמור, הדוברת מנסחת את דבריה בצניעות ואגב המעטה עצמית. עם זאת אין לטעות במשמעותם: למעשה, היא תוקפת את השירה ה'גאיונה', את חתירתה לאמת ובסולוטית כביכול ואת נכונותה לוותר בשם האמת הזאת על אושר צנוע. היא תוקפת את

העמדה הנפשית הגרנדיוזית והמלודרמטית המגולמת בשירה זו, והמוצאת את ביטוייה הן בתיאור המאפיין אותה ('דברי שירה מרים וגאיונים') הן בהיפרבולות ובמטפורות הפשטניות המוסרות את תכניה ובהיבעת גם חותרות תחתיהם בניסוחיהם הגסים: 'אהבה מרה ממות' (כמובן, עיבוד פארודי של 'עוזה כמות אהבה', שיר השירים ח:6), 'בהשך ליל הלבבות תועים', 'אחרית עֶצְבָּת', 'תהום היאוש והכאב' וכו'. העמדה המנוגדת – מאופקת, זהירה, מציאותית – מוצאת ביטוי ברמיזה לא לשירה ולרגשות העזים האופייניים לה אלא לתיאור הצדיק בספר תהלים: 'אור זרע לצדיק ולישרי לב שמחה' (צו:11). אהבתה ואושרה של הדוברת הפרקטית מזוהים כאן עם האמונה וההרמוניה הנפשית של הצדיק, שספר תהלים מציין עשרות פעמים את שיווי המשקל הפנימי ואת האופטימיות והיכולת לשמוח כתכונות מרכזיות שלו. הצדיק מתגבר על כל מכשול ודיכאון בכוח אמונתו, ואילו הרשע – שמחתו עדי רגע ואחריתו בתהום הייאוש. הדוברת שבשיר דומה לצדיק ביכולתה לבסס את אושרה על אמונה, על 'ביטחון', מבלי לחקור במופלא ממנה. היא בוטחת באיש האהוב כשם שהצדיק בוטח באלוהיו, ומשום כך זרוע האור על חיי שניהם. 'ביטחון' תמים זה מחויב דווקא על-פי הניסיון המפוכח והבחון של החיים הפרקטיים. בצורה זו מאשר השיר את המסקנה האופטימית, שהשתמעה גם מ'כבר באה העת לשכח', בתוך כך הוא גם משנה אותה במידה לא מעטה, באשר עתה היא מוצגת לא כתוצאה מאיזו 'ידיעה' מיסטית החורגת מגבולות הניסיון האנושי וכרוכה בהנחה או באינטואיציה בדבר אינסופיותם של החיים או אינסופיותה של ההווה בכל רגע נתון, אלא דווקא כתוצאה מפיקחון זהיר, שאינו משחר אחרי 'ידיעה' מלאה ('ולא אשאל אם זאת – אהבתך'), ומנכונות לקבל את החיים בגילומם היומיומי והביתי ('כי הם הבית'). ב'כבר באה העת לשכח' התווכחה דוברת חניכת השירה הרומנטית והסימבוליסטית עם דוברת 'ראליסטית' והפריכה את אמיתותיה. ב'דברי שירה מרים וגאיונים' מתווכחת דוברת ראליסטית עם דוברת פואטית רומנטית או סימבוליסטית ומפריכה את אמיתותיה. יוכוח דומה, מנקודת מוצא שונה במקצת, מתנהל בשיר 'נושנות' (שם, עמ' 44-45), שכותרת המשנה שלו מסווגת אותו כ'מעין רומנס', כלומר, כשיר דומה לשירי זמר ריגושיים, שהמלוס חשוב בהם הן מן ההגות או התוכן (על הרוב ביטוי של עמדה ריגושת מקובלת) הן מן הלשון הפיגורטיבית הנוטה לעבר השגרתי והמוקבע. בהתאם לכללי הז'אנר מופיע בשיר בהבלטה המוטיב המוסיקלי. השיר כולו אמור להתרחש כאקט דיבורי על רקע של מנגינה יגונית-סנטימנטלית, שנוכחותה מובלטת למן השורה הראשונה: 'המיתרים שרים, קובלים' ושל פזמון 'ישן' המתלווה לה. משתחורים בו הן התוכן הריגושי הן הלשון הפיגורטיבית של זמר הרקע. הפזמון הישן קובל על הזמן החולף, הנעורים הכלים וחלומות הנוער המתפוגגים ונעלמים, והוא משתמש במטפורות 'מתות' כמו 'הפרחים נובלים' (במובן: הנעורים כלים), 'הימים יעופו כחץ', 'חלום ילדות נחמד' / עם עשן הנרות יתפור'. אולם הדוברת של השיר איננה מזדהה עם ה'פזמון' שמשמיעים המיתרים. הוא לגביה בבחינת 'נושנות', ומשום כך השיר איננו רומנס (כמו כמה שירים אחרים בקובץ) אלא רק 'מעין רומנס'. למעשה, הדוברת, בעוד היא נוקטת לשון רומנס ומקצביו, מתעמתת עם הז'אנר ומתווכחת אתו. ליתר דיוק, הרומנס והמלוס היגוני שלו מייצגים קול פנימי, הדובר מתוכה, אלא שקול אחר שבה, חזק

וחכם יותר, יוצא כנגדם. אם הרומנס והמיתרים המנגנים מייצגים את השירה, הרי גם בשיר זה, כמו ב'דברי שירה מרים וגאיונים' מתנהל ויכוח בין דוברת 'פרוזאית' לבין דוברת שירית. אמנם, הרומנס והדוברת המזוהה עמו אינם מייצגים את השירה בנוסחה ה'גבוה' והטראגי אלא את השירה בנוסחה הנמוך, המיושן, הכמעט עממי; ולעומת זאת, אף הפרוזאיות של הדוברת המנוגדת איננה פרוזאית באמת, אלא יש בה יסודות של 'גובה' דתי מיסטי. הדוברת מנסחת את תגובתה על דברי הזמר ומנגינתם בצורת דין ודברים עם 'הלב'. מסתבר שלבה הוא שאינו נענה ליגונו של הפזמון ואף מגלה כלפיו קוצר-רוח. 'לבי, מה אתה חפץ?', שואלת הדוברת, והלב בתשובה 'טוען' (מילה המדגישה את התבנית הוויכוחית המונחת ביסוד השיר) כי הוא אינו 'אשם' (משמע, שאלתה של הדוברת נשאלה כנויפה, כבקשה נמרצת מן 'הלב' שלא יטריד בהסתייגויותיו) בכך שאין הוא יכול להסכים עם קובלנותיו של הזמר. כך נוצר ב'נושנות' מבנה של ויכוח בתוך ויכוח: ויכוח של השיר עם ה'פזמון' הישן שהוא מצטט, ויכוח בין הדוברת, שהיתה רוצה אולי להתמסר ליגונו של הפזמון, לבין 'הלב' המפריע לה ומשבש את ההתמסרות הרכה, שבה היא, כנראה, חפצה. העמדת הלב דווקא כ־"raisonneur המרכזי של השיר מלמדת על כך שהוויכוח יתנהל כאן על כמה מישורים ולא על זה השכלתני-הדיוני בלבד. ואמנם, 'הלב' נאחז, בוויכוחו, לא רק בתוכן הפזמון (קוצר החיים, אובדן תקוות הנעורים וכו') אלא בתמונה מרכזית, טעונה רגשית, המשמשת בו. אשר לתוכן, טוען 'הלב' – לעומת קביעתו של הזמר, כי כל התשוקות והחלומות נגוזו והתפזרו כעשן הנרות – כי בו עוד מקנן חפץ סודי, חסר שם, וכי חפץ זה הוא, כנראה, נצחי, אולי דווקא מפני שהוא סודי ובלתי-מפורש במילים ('לסתר חפצו [של הלב] אין תכלית, אין שם'). זוהי הפרכת טענה על בסיס סובייקטיבי מובהק: אתה טוען שהתשוקות נעלמו, ואני מעיד כי תשוקתי עודן חיות בי. אולם 'הלב' רוצה להרחיב את בסיס ההפרכה ולהעניק לה סמכות אוניברסלית, ולשם כך הוא קובע קביעה אוקסימורונית, הנראית במבט ראשון אבסורדית: 'כי חיים גם הקברים'. אם חיים גם הקברים, הרי גם לבו הדעוך של האדם הבוגר והמנוסה עודנו חי. אבל כיצד חיים הקברים?! כאן נאחז 'הלב' בתמונה שהעלה, כנראה, הפזמון: תמונת האילן הירוק אשר על כל אחד מענפיו מהבהבת שלהבת נר. יותר מכול נראה תיאור זה כאילו היה מסמן את אילן המולד עם נרותיו המהבהבים והמבהיקים. במסגרת הפזמון עולה הזכרה זו של אילן המולד בקנה אחד עם הדברים על תקוות הילדות שנגוזו. אילן המולד על מתנותיו מציין, כנראה, תקוות אלה, ואילו הנרות הכבים על עשנם המתפזר מציינים בפירוש את התפוגגותם של החלומות והתקוות. 'הלב' נוטל את התמונה בעלת התוכן הדתי הברור (אם כי השיר אינו מפרש אותו באורה ישיר) ומפיק ממנה את התשובה האולטימטיבית לפסימיזם של הפזמון. תחילה הוא מבסס עליה את טענת החיות של הקברים – לכאורה בהקשר ראליסטי ופשוט. הן הדוברת רואה כל שנה, עם בוא האביב, את פריחת האילנות הניצבים על קבר אמה (אלישבע מעלה כאן פרט אוטוביוגרפי אותנטי: היא התייתמה מאמה בעודה תינוקת). ה'חיים' של הקברים, משמע, הם חיי הטבע, שהקברים הם חלק ממנו; ההתחדשות של הפריחה מדי שנה. ההמשך מוכיח, מכל מקום, שלא מדובר במחזור החיים הטבעי בלבד. הדוברת, שעשתה כבר בשלב זה את

האילן הירוק לבן השיח העיקרי שלה (מה בכך, אילני החביבי?), מצהירה לפניו על אדישותה ביחס למותה הצפוי שלה עצמה, שאיננו חלק מתודעתה (והם אומרים – גם אני אמות...), ושאינו מעורר בה שום פחד או תחושת כיליון קרב (מה בכך?). קשה שלא לחוש בתוכן הדתי של הדברים: האילן הירוק מייצג את ישו ואת קומו לתחייה, ובכך הוא מאשר את קביעתה של המשוררת בשירה האחר 'חיינו, חיינו – אין סוף!', והמוות איננו אלא תחנה בדרך החיים האינסופית. כך ניטל המשקל מטענת הפזמון בדבר ההודקנות והמוות השמים לאל את כל תקוות האדם. מה שמכריע איננו התהליך המכלה אלא התמדת ההפץ הנסתר, שלכאורה אין לו מטרה, פשר ושם אבל ביסודו הוא התשוקה להזדהות ואף להתמזגות עם אלוהים. כך קרוב השיר מאוד הן ל'כבר באה העת לשכח' הן ל'עוד ביום אני חולמת' (שבו דובר בפירוש על המשוררת כמי ששמעה קול מעבר לחיים, כרעה ברח' לפני אל שאין לו שם' והקדישה את חייה ל'שיר הפלא', אשר הוא, אמנם, אפוף אלם). עם זאת, לעומת 'כבר באה העת לשכח' בולט כאן היפוך שאינו מפר את התבנית הבסיסית: עמדת הפיכתו הפסימי (החזרת על עצמה במטפורת פרחי האהבה הנבולים) נלקחה מהדוברת הפרקטית ונמסרה דווקא לזמר סנטימנטלי נושן, ואילו העמדה המיסטית-הגנוסטית ('את סודי אני יודעת') נלקחה מן המשוררת החווה ונמסרה ללב העקשני העומד על שלו בלא ידיעה ('לסתר חפצו [...] אין שם') אך המודרך על ידי האינטואיציה הדתית שהביא עמו מן הילדות על אסונותיה (מות האם) ועל היכולת להתגבר עליהם. מי שמנצח בוויכוח בסופו של דבר איננו הבגרות על כל האפשרויות הגלומות בה (לרבות זו המיסטית וזו התאוסופית), אלא דווקא הלב הילדותי, שלא האמין בכליונה המוחלט של האם והשתית את הקיום הרגשי המאוזן על הנחה מובנת מאליה של קיום נצחי.

בקובץ מצויים עוד כמה שירי ויכוח פנימי, הקובעים את המבנה הרגשי והאינטלקטואלי הקשיח שלו. אחד המעניינים שבהם הוא השיר 'קשה' והמפוכח 'קשה לחיות בעולמי' (שם, עמ' 42-43). לכאורה, זהו שיר שבו מכריעה הדוברת מראש הכרעה חד-משמעית לצד הפיכתו הקודר וקבלת המציאות כמות שהיא. למעשה, אין הדבר כך; או, לפחות, לא כך הוא בדיוק. מחד גיסא, הדוברת מקבלת על עצמה את מגבלות עולמה, שכה קשה לחיות בו. המיוזיס שלה כאן (לעומת המקביל לו ב'דברי שירה מרים וגאיונים') אינו מצטנע, אלא הוא תקיף וכמעט מתריס: 'עולם אחר איני יודעת'. המשפט אינו אומר שעולמות אחרים, נוחים וטובים יותר, אולי קיימים ורק ל'אני' אין גישה אליהם; הוא אומר, שעולם אחר כנראה אינו קיים כלל (מאחר שה'אני' אפילו אינו 'יודע' על דבר קיומו); ומכל מקום, אפילו הוא קיים אין בו כל ממש לגבי ה'אני', ומבחינתו כאילו אין הוא קיים. כך מוותרת הדוברת על כל ניסיון למצוא לעצמה גאולה מעבר לגבולות המציאות היומיומית המוכרת, ב'שם', תחום הדמדומים של המיסטיקה: 'לא שם, מעבר גבול היום, / אמצא פתרון חידת הנפש'. בהכרח היא מגלה נכונות להמשיך לצעוד בדרך הייסורים של היומיומיות הטובעת 'באבק קלין', מבלי שתנסה להימלט למסלולים צדדיים, המבטיחים כביכול הקלה ופדות. את הנכונות הזאת מגלם השיר בסדרה של חיוויים קצרים, נמרצים, כמו חד-משמעיים ('לא אמלט מכאב ופחד, / לא אבגוד בגורלי') המסתייעים במשקל הטטרמטר הימבי 'חזק', הגברי, בתחביר פשוט ובהיר, שאינו



מותיר מקום לערפול, ובסגנון דל פיגורטיביות, שאינו מאפשר כביכול הצטברות של עיבויים פוליטמיים; כלומר, הוא אינו מאפשר העמדת פנים לכאן ולכאן. מאידך גיסא, פונה הדוברת גם לכיוון המנוגד לזה הפסימיה הפכחוני, והיא אף מסתייעת באותה תכונה דקלרטיבית נמרצת של השיר בכללו ובאותו סגנון פשוט ובהיר לכאורה כדי להעניק תוקף ותנופה גם לפנייתה המנוגדת הזאת. הדבר מתברר מתוך דוגמה של חיווי שכבר צוטט: 'לא שם, מעבר גבול היום, / אמצא פתרון חידת הנפש! בעוד החיווי מבטל את אפשרות מציאת פתרון למצוקות הקיום בתחום המיסטי של 'מעבר לחיים', הוא איננו מבטל את עצם האפשרות של מציאת פתרון חידת הנפש. אדרבה, הוא מאשר אותה נמרצות. 'לא שם' ימצא הפתרון - משמע 'כאן' הוא ימצא. הדוברת מאשרת קריאה זו של הטורים בהוסיפה להם את הטורים הנמלצים אך גם הנמרצים (מבחינה תחבירית וריתמית כאחת) שבשיר: 'פה בחבלי הכליון / פנינת אמת צפונה ברפש'. פנינת האמת איננה רק הפנינה שאינה קרוצה מכובי הדמיון, אלא שהיא גם הפנינה האמיתית, היקרה, המופלאה, שהיא אמנם צפונה ברפש 'חבלי הכליון', אבל היא אינה חלק מהם ואינה נפגמת בגין כיעורם. כשם שהפנינה שבצדפה, הטמונה בטין של קרקעית הים, צריכה להידלות ולהישלף מן הכיסוי הגס שבתוכו היא נתונה, כך צריכה גם פנינת האמת להידלות ולהתנקות מחבלי הכליון. משמע, הדוברת איתנה בדעתה כי אפשר למצוא יופי ועושר רוחני אמיתיים בתוך חיי הדלות והחולין, אשר אמנם מהם כשהם לעצמם אין מפלט; וכשהיא קובעת בסיום השיר כי לא תימלט מכאב ופחד ולא תבגוד בגורלה, משמעות הדברים איננה שתיכנע לחוקי המציאות הכליונית אלא שתתעמת אתם ולא תחדל לחפש את פנינת האמת בעוד הפחד והרעדה של חבלי הכליון אינם מרפים ממנה.

מסתבר, שהמרץ הריתימי והחדות הסמנטית של השיר נובעים לא מסימו של המאבק הפנימי בהכרעה חד-משמעית לצד אחד אלא מהבאתו של המאבק הפנימי לשלב של סינתזה, שאינה מבטלת את הניגודים אלא מתיכה אותם לאמת מורכבת. מכאן גם הוויתור בשיר על מבנה הוויכוח הגלוי, על תכסיסי היפוכים, על רטוריקה של טענות ומענות. המשוררת החליפה את כל אלה ברטוריקה של חיוויים כמו חד-משמעיים. אבל החיוויים יכולים לומר גם דבר והיפוכו. אפשרות זו מתפתחת לאורך השיר בן ארבעת הבתים. בבית הראשון, המתאר את קשיי הקיום ב'עולמה' של הדוברת (אשר ממנו אין לה מפלט לשום עולם אחר), מומחש התיאור הדיסקורסיבי על-ידי תמונה: 'היום בהיר, ותם יומי / עם מות השמש השוקעת'. אם נניח שה'יום' של הדוברת איננו אלא יום חייה, 'עולמה' הקשה, הרי שקיעת שמשו ונטייתו להעריב מציינות את המהות העקרונית של הקושי שבו: קוצר החיים והתכלותם המהירה (ועל כן בהמשך 'חבלי הכליון'). אולם על מה מלמד הציין 'היום בהיר', כלומר, הקביעה שיומה-עולמה של הדוברת בעודם נמשכים הגם בהירים ולא קודרים? כיצד מצטרף ציון כזה לטענת 'קשה לחיות בעולמי', שפתחה את השיר? אכן, הבהירות של היום יכולה לבטא את בהירות ההכרה, את הפיכתו והמודעות. עם זאת, בהירות היום אינה יכולה שלא להתפרש גם כאפיון יום חייה של הדוברת כצח, בהיר, שטוף אור שמש, אף כי שמש זו נוטה עכשיו 'למות'. תיאור היום קובע אפוא יחס כפול של ניגוד-השלמה לקביעה שקשה לחיות בעולמה של הדוברת. עולם זה, ככל שהוא קשה, היה דווקא בהיר ונוח, וקושי נובע אולי

לא ממנו עצמו אלא מהתכלותו. בבית השני מפותח התיאור המטפורי של השקיעה שחתם את הבית הראשון. אחרי השקיעה באים הלילה וחלומותיו; נוצרת האפשרות של ריכוך מצוקות הקיום על־ידי טשטושן. אבל הדוברת, כאמור, מסרבת לאפשרות הזאת. היא מסבירה סירוב זה לא רק בכך שחלומות הליל והזויותיו אין בהם ממש וסופם אכזבה (גם חלומות גְּזֵעִים עם שחר), אלא גם ובעיקר בכך שהחלומות, עם כל הנעימות האפשרית שבהם, אינם שקולים כנגד פיסת מציאות נעימה, תהיה זעירה ככל שתהיה (׳ופרח קט יקר ללב׳ מכל רקמת דמיון נשכחת׳). כך דוחה הדוברת את החלומות לא רק בשם הפיכחון הקודר אלא גם בשם הפיכחון היודע למצוא יופי ונעימות במציאות. דחייה זו היא ההכנה לדחייה הנמרצת יותר של עולם הלילה כנציג של עולם ההזיה (׳שם, מעבר גבול היום׳) ולקביעה בדבר קיומה של פנינת האמת ברפש ובאופל ׳חבלי הכליון׳ (המשך מוטיב החושך בדרמה הקטנה של השיר). כך מוכן השיר לחזרה אל השמש והאור בבית המסיים שלו. הדוברת צפה ועלתה מתהום הלילה לעולם היום הבהיר שלה. אמנם, זהו עולם קשה, אולם זהו גם עולם מאיר. כך ניתן לקרב את השיר לסימום בקביעה העימותית: ׳דרכי סלולה באבק חֶלִין׳ / ושמש־עד עלי זורחת׳. יש להבחין לא רק בשמש העד, האור הנצחי הזורח מעל עולמה של הדוברת, אלא גם בדרך ה׳סלולה׳, שככל שהיא מרובצת באבק החולין הרי היא גם מקבעת וכובשת אותו למסלול יציב, שהדוברת יכולה לפסוע לאורכו בבטחה ובמרץ בזכות אחיזתה המוצקת בשני הצדדים של המצב האנושי. השיר יכול להסתיים במעין שבועה איתנה, המנוסחת אמנם בדרך השלילה בבחינת ׳אם אשכתך ירושלים׳ (׳לא אמלט מכאב ופחד, / לא אבגוד בגורלי׳). לשם חידודה והמרצתה של שבועה מסיימת זו ויתרה המשוררת בבית האחרון של השיר על מבנה הסירוגין של חרוז גברי/נשי (אבאב) והמירה אותה במבנה אָפִיפִי (אבבא), המאפשר לה לסיים בחרוז גברי. הגורל המודגש כלי־כך בצורה זו תובע נאמנות כפולה: לפיכחון ולחזון כאחד. אם ב׳קשה לחיות בעולמי׳ ניתק הוויכוח הפנימי, האופייני למיטב שירי כוס קטנה, מן ההקשר הרטורי הדו־קולי וניתרגם לקביעות הנראות חד־משמעיות וגם מנוגדות, הרי בשיר מרכזי אחר בקובץ ׳המלך חי׳ (שם, עמ׳ 54-56) מוצג הוויכוח, על הדיאלקטיקה הלוגית והתפניות הרגשיות הכרוכות בו, כתוכן העיקרי של חי הנפש של הדוברת לכל אורכם. השיר, העומד (כמו שירים אחרים בקובץ) על דואליות, שם ׳אז׳ מול ׳עכשיו׳ (הנעורים על חלומותיהם המאושרים מול הבגרות המפוכחת והקודרת), מסרב (בניגוד לשירים אחרים, פשטניים יותר) להציג את הוויכוח כאילו היה שייך רק ל׳עכשיו׳ וקובע כי המתח והמרירות הכרוכים בו אפיינו גם את ה׳אז׳ המאושר. אדרבה, ייתכן דווקא שבאותו ׳אז׳ גבר הקול השלילי בוויכוח, ואילו ב׳עתה׳ עולה מחדש כוחו של הקול המחייב. ׳המלך חי׳ היה השיר האחרון שכתבה אלישבע במוסקבה ערב עלייתה ארצה (אדר תרפ״ה) והוא נראה לה בעל חשיבות עקרונית כדי כך שהיא הועידה לו את העמדה הפנאולטימיטיבית במבנה הקובץ, כלומר את המקום שנשמר לשיר שלפני שיר הסיכום ׳עוד ביום אני חולמת׳. זאת, על אף שהביאה לפניו שירים מאוחרים יותר, שנכתבו כבר בארץ־ישראל. ללא ספק היא ראתה בו מעין סיכום של עמדה נפשית יציבה, העומדת מעל לתמורות ביוגרפיות וגאוגרפיות. בשיר הכמו־סיפורי מְשווה הדוברת את עצמה כמות שהיתה ׳לפנים׳ וכפי שהיא כעת.

לפנים האמינה שהיא מלכה ושעליה לשמור על פתח ארמונה ולצפות לבוא המלך 'יפה כנער', / יחיד מבני אדמה' (הדימוי של הדוברת בצעירותה למלכה מופיע גם בשירים אחרים. כך: 'הן זכורתני - בת מלכה / הייתי בראשית' בשיר 'שמש-חורף, שמש קר', שם, עמ' 17). כעת היא יודעת שחלום המלכות היה מגוחך. 'הכל יודעים: אלה דברי שקר, / רק מלים נחרזות'. במקום לחכות למלך עליה להמשיך בדרך החולין של החיים, לשכוח את החלומות. אבל בעצם גם בימי האשליות שמלפנים היה לבה כבד. היא לא יכלה שלא לשאול את עצמה אם חלומות המלכות שלה יש בהם ממש. האפשרות הפכחוונית היתה נטועה בה מלכתחילה, והוויכוח בינה לבין ה'חלומות' לא חדל גם בעוד הם, החלומות, עומדים במלוא תוקפם. אפילו היו הם 'נכונים', והיא היתה באמת מלכה הראויה לאהבתו של המלך היחיד והמיוחד, אי-אפשר היה לה שלא לשאול: 'מה אם המלך - מת?...'. השאלה המנוסחת בעברית דיבורית כמעט קלוקלת ('מה אם' במובן מה יעלה בגורלי אם, מה יהיה אפשר לעשות אם...) קורעת בישירותה ובחדותה את הרצף של הלשון הספרותית השבלונית ('חרש ידפֵּק בדלת / ויתן לי את לבבו' וכו') ויוצרת מצב של כפילות לשונית המייצגת כפילות תודעתית: אשליות והזיות גדולה מזה, וידיעת האמת החשופה מזה. כפילות זו התקיימה אפוא כבר 'לפנים'. ואילו עכשיו, דווקא כשהחלומות התבטלו והפיקחון היומימי השתלט ('מוטב שאלך בדרך ימי, / ומהיום ואילך / אשכח את חלומותי' וכו'), בכל זאת שמת הלב שמחה שאיש אינו יכול להבינה; שכן הדוברת עודנה נושאת בלבה 'מלה קטנה שלא אמרת': 'אפשר שהמלך חי!'. כאן מתפקדת המילה הקטנה כהיפוכה הענייני והסגנוני של השאלה 'מה אם המלך - מת?...'. המשוררת מתרחקת בה מן העגה הדיבורית, ואף שאין היא מפליגה בה הרחק מעבר לאמירה תקנית קצרה וחסכונית, היא בכל זאת יוצרת ניגוד בין עצם הטנטטיביות הסודית שלה ('אפשר') לבין הפשטות הקרה משהו של השורות המסמנות את הסתגלותה של הדוברת למציאות, שבה אין לחלום המלכות מקום: 'לא אמר כזאת', 'דברי שקר', 'במקום לחכות למלך, / מוטב [...]', 'יהי כך, הדבר ידוע' וכו'. בצורה זו יוצרת המשוררת בשיר את הכפילות של ה'פלא' מול היומיום ושל החלום מול הערות ברמת העניין והלשון כאחת ובאמצעות מבנה סיפורי סימטרי אבל כיאסטי: בעבר חלום מלכות אבל 'מה אם המלך - מת?...', ואילו בהווה הסתגלות למציאות אבל 'אפשר שהמלך חי!', או א' (מלכות) וב' (היעדר מלכות) לעומת ב' (היעדר מלכות) וא' (אפשרות שהמלכות בכל זאת קיימת). האופי הלוגי העקרוני של מבנה כזה מעיד על התשתית הלוגית הדיאלקטית שעליה מוצב הקובץ כולו; הגם שהקוראים והמבקרים בני הזמן מצאו בו בעיקר הלוך-רוח, ריגוש ומָלוּס כמעט עממי. כמובן, מצויים בקובץ כמה לקטים של שירים שהם שירי הלוך-רוח ונוף 'טהורים' והדי הוויכוח אינם נשמעים בהם. אלה הם בדרך-כלל שירים הקשורים בשעות היום ובעונות השנה, רסיסי ליריקה, שהצניעות התמטית והפשטות המבנית והטכנית מאזנות בהם את השגרתיות ואת הקבעונית של העמדות הריגושיות המוכרות לעיפה. שירי סתיו, חורף וערבית<sup>46</sup> מבטאים עמדות יגוניות מוכרות: חלומות הנוער חלפו; יחד עם עלי העצים גם

46. כגון 'שלכת', עמ' 14-15, 'שמש-חורף', עמ' 16-17, 'לפנות-ערב', עמ' 28-29, 'היום השמש כה צנועה', עמ' 34-35, 'זמר' [מי את היוצאת עם ערב], עמ' 37-39, 'בדרך', עמ' 40-41, וכו'.

תפארת החיים נושרת; 'וילון' / של עיפות ושעמום, כה דק וכה עגום' ירד על היקום (כוס קטנה, עמ' 35); אהובים שהיו או לא היו פרשו ונעלמו, הותירו את הדוברת לבדה בעולם שניטל ממנו כל שביב של חגיגות, וחולין מצייפים אותו. לעומתם, מבטאים שירי בוקר, זריחה ואביב התעוררות פנימית, שיבה אל מקורות האושר הפנימי הנסתר. באורח אופייני, בשירים אלה שרויה הדוברת תמיד בבדידות שאינה מכבידה, אלא, אדרבה, היא רצויה ומשחררת. כך היא יכולה להתמסר למפגש רענן עם העולם. 'יומה ה'מאושר', אשר הגיע 'סוף-כל-סוף', הוא היום אשר בו: 'ביני ובין הרקיע' / אין שלישי, אין זר!' ('שלום', שם, עמ' 24). באין מפריע יכולה הדוברת להיחבק בזרועות הרוח, לשאת שלום ל'הוד-היער', אשר לו שמרה 'מיטב אהבתה' גם בעת שהיתה מעורבת ביחסים מכבידים ומסובכים עם בני אדם. עתה היא מתנצלת לפניו: היא איחרה לבוא, אבל לא בגדה באהבתה האמיתית ('ואם לבוא אחרתי', / 'סלחנא אשמתיי', שם, עמ' 25). היא יכולה להתמסר להתבוננות שהויה ומדוקדקת בפרטים שההקשר והיחסים האנושיים מטשטשים אותם, כגון גרגרים אדומים בירק היער או רצועת השחר הבוהרת – שתי אדמומיות המזכירות כי 'עוד יש להבת דם שבויה' / תחת אפר שנים', וכי 'עוד יפה מחרוזת ימי, התלויה' / על חוט השני': המחרוזת מקבילה לגרגרים, החוט – לרצועת השחר ('בעלות השחר', שם, עמ' 31). בכמה משירים אלה מגיעה הדוברת למעין שיכרון קל או אקסטזה מאופקת הניכרים בחירות פרוזודית (בעיקר במעברים חופשיים מן הבית המרובע המסרג חרו גברי/נשי, לבנת היסוד בשירת אלישבע כמו בכלל הליריקה המושתתת על הדגם הרוסי, לחריזת צמדים) ובחופש מסוים בעיצוב המשקל. באחדים מעלה האקסטזה לנגד עיני הדוברת היכלי אור של 'קריית קסמים', חושפת את הנעשה בעומקם של 'גלייים תעלומות' ונושאת אותה בסירה קלה ומהירה למרחקים 'על גלי-השירה' ('שיר-הבקר', שם, עמ' 26-27).

לקטי שירים אלה מתפקדים במבנה הכולל של הקובץ ב'גושים'; היינו, ביצירת מקבצים חד-כיווניים או גם חד-גוניים המאזנים מקבצים מנוגדים, שגם הם חד-כיווניים. לאמור: השירים מנהלים כאן את הוויכוח לא באורח מופנם, במסגרת תבנית דיאלקטית המשמשת ביסוד השיר הבודד, אלא באורח מוחצן, כששיר אחד מתעמת עם השיר האחר, או כשקבוצת שירים מסוימת מתעמתת עם הקבוצה המנוגדת לה. לא במקרה שירים אלה הם הרבה פחות מעניינים משירי הוויכוח הפנימי, הציטוטים והקולות הסותרים זה את זה, שהדינמיקה העימותית הפנימית יוצרת בהם מתחים, זרימה דו-כיוונית ולעתים קרובות אף עיבויים של מבע כפול משמעות (לעומת זאת, בשירים החד-כיווניים המבע רדוד הרבה יותר). השירים גם פחות מעניינים מכמה מן הרומנסות, או שירי הזמר של כוס קטנה, שבהם הושגו מעין שיווי משקל שקט פחות או יותר או גם דו-קיום אלגי רך, שהביאו להשקט הניגודים אך לא לנטרולם המוחלט. בשירים אלה, המתאימים מבחינת המלוס, הריתמוס והסגנון לזמרה, מתארגן המבנה תכופות סביב שורה חוזרת (לעתים בשינויים ובהתאמות לפי התוכן), שורה זו עומדת במעין ניגוד שקט למרבית הטורים האחרים, ובצורה זו היא מטה הלוך-רוח של תלונה רכה לעבר השלמה, או, להפך, הלוך-רוח הרמוני פחות או יותר לעבר דיסוננסה בלתי-מודגשת. כך, למשל, בזמר הפופולרי בשעתו 'לא היתה לי אם, לא יהיה לי בן' (שם),

עמ' 8-9), זה שדוד שמעוני ציטט בשלמותו כדוגמה לטענתו שיש להקדיש לאלישבע תשומת לב לא רק בזכות 'התגיירותה' הלאומית אלא גם ובעיקר בזכות מה שהיא 'בתור פייטנית'.<sup>47</sup> הטור הפותח, המופיע גם בסיומו של הבית הראשון ובסיום השיר בן ארבעה הבתים נראית כאילו היתה מצביעה על נושאי היתמות והערירות, על הקשר שביניהם, כעיקרו של השיר. אולם השיר בעיקרו עוסק לא בנושאים אלה אלא דווקא באושר הבדידות של הדוברת, אותו אושר שעליו הכריזה בשיר אחר כמחוז חפץ המושג בקושי כה רב ('וסוף-כל-סוף הגיע/ יומי המאשר:/ ביני ובין הרקיע/ אין שלישי, אין זר!', 'שלום!', 'כוס קטנה, עמ' 24). בזכות הבדידות – אולי גם בזכות היתמות והערירות – אוהב השמש את הדוברת 'אהבת-סודות' (בעת בעונה אחת: אהבת נסתרת, סודית, וגם אהבה מוסתרת, 'חטאה'). הרוח ה'חי' מלטף אותה בלכתה לבדד לאורך מסילה ו'אין יד אוהבת כידך הקלילה'. הנוף כולו, נוף 'שדמות קציר בארצי הברוכה', רווי יופי ואושר סתוויים, והוא מתאים לעמידתה של הדוברת בחייה מעבר למעגל הנעורים מלא הטלטולים והסער וליכולתה לסכם את חייה על מה שהיה בהם (יתמות, ערירות, אבל גם אושר, נגוהות, השראה). דווקא הסתויות, נטיית האור והחום לשקוע כלפי האפלה והקרה, היא המקנה לדוברת תחושה של הוויה מעבר לזמן, 'עת כנצח להדר כל רגע של זהב'. כמובן, אין בכל אלה כדי לבטל את המודעות של הדוברת למצבה כמי שלא זכתה לקבל ולהעניק אהבת אם. מודעות זו מחלחלת גם ל'רומן' של הדוברת עם הטבע. לבבה יודע 'כי אין לו אוהב מלבד היפי הקר' ומשום כך גם רטט הדם הפועם בו 'הוא לי כמו זר', כי על כן לא היתה לה אם ולא יהיה לה בן. השיר נע אפוא בין התלונה הרכה על היתמות והערירות לבין ההכרה בהן כבחסרים שאפשרו את אושר הבדידות ואת מסכת היחסים הכמו-ארוטיים בין הדוברת לבין הטבע. המשוררת חותרת בו למעין נקודת תווך של כמעט-שיווי-משקל. 'אם ידע לבי' את חסריו ומכאוביו, אומרת הדוברת, 'כבר שכח להתלונן'. הניגוד בין הכרת החסך לאיזוונה באמצעות היחסים ה'פיוטיים' עם העולם קיים בכל זאת, כפי שהוא קיים בכל השירים המרכזיים שבכוס קטנה.

פשטני קצת יותר הוא הזמר (מתרפ"ב; היינו, זהו אחד משיריה העבריים הראשונים של המשוררת) 'עיני עופרת' (שם, עמ' 20-21), שהיה גם הוא פופולרי. 'עיני העופרת' של אוהב הנעורים (או בנוסחה השבלונית המתאימה לרומנס: 'בחיר-אהבתי'), הנושא הסינקדוכי של השיר כולו, גילמו לא רק את הקשר בין אהבה לקדרות וסער (הדוברת רואה קשר בין צבע העיניים ל'ענן כבד' ולסערות על-פני הים), אלא גם את הקשר בינה לבין פתות ונפתות, החושפות את האוהבת לשקר ולהעמדת פנים. העופרת היא לא רק מתכת עכורה, כהה, המזכירה ביטויים סטראוטיפיים כמו 'שמי-עופרת', אלא גם מתכת המשמשת את הזיפנים, המנסים למכור אותה כאילו היתה כסף. הצד הקודר-הסוער שבאהבה, כפי שהוא משתמע מן המטפורה המרכזית של השיר, כרוך היה הן במזג הקודר והסוער של האוהב הן בשמחת האהבה, שהיתה 'כחץ-ברק מתוך העב' – מזהירה, מסנוורת, אולי גם חורכת, אבל קצרה מאוד. לעומת זאת, צד הזיוף שהמטפורה מרמזת עליו התגלה בטעות, שעליה ביססה הדוברת

47. שמעוני תשי"ז, עמ' 207.

את אהבתה. היא דימתה לשמוע מעבר להמיית הסער קול ערב (צליל המטבע האמיתית) של 'חרות וחרדה', שעה שבאמת לא שמעה אלא את צליל העופרת, קול אטום של ניכור. הלוך-הרוח המאוזן, שאפשר את פיתוחו של השיר כזמר רומנטי לכל דבר, כרוך לא רק במודעות המלאה של הדוברת לטעותה אלא גם בקבלת הטעות ובהשלמה אתה. הדוברת לא התנערה מן ההתקסמות לעופרת הכהה ודלת הצליל. עד היום נעים לה הסתיו על 'שמי העופרת' ויגון הרוחות שלו, וביבבות הרוח של היום המעונן היא שומעת לא הגה והי אלא את 'קול דודי' משיר השירים. הקשר בין האהבה לקדרות ולטעות נעשה לגביה מוקד של חיות מתמשכת. הוא אפילו נעשה למקור של ייחוד ומעין גאווה בו, שכן הבריות אינם יכולים להבין את ההתנהגות וההעדפות המוזרות של הדוברת, הנבדלת מהן באורח כה ברור. הדוברת מנהלת מעין דו־שיח עמן, שניכרת בו רוח קלה ואבק עליונות: 'אינם יודעים, אינם יודעים' היא מכפילה בגמיניציו המבטא לא ריגוש אלא שובבות שמתוך ריחוק (השימוש בגוף שלישי רבים אינו מעיד על היעדר נוכחות של אלה שעליהם מוסבים הדברים אלא על ריחוק שהיה מקובל בדיבור מנומס, שהיה מקובל בתקופה שכבר חלפה, אל מי שאין בינו לבין הדובר קשר קרוב). מכל מקום, אפילו יש בכפל הדברים מידה של ריגוש או גם קוצר רוח (כלפי אלה שאינם מסוגלים 'להבין' את טעם העדפותיה של הדוברת), בוודאי שאין הוא מלמד על הסתייגות מצדה של הדוברת מן ה'עיוות', שמקורו באהבה לאהוב הקודר אשר 'בשחק יום מענן תמיד אראה עיניו!'. גם כאן מגיע השיר לנקודה של שיווי משקל מבלי שתאבד ממנו תבנית הניגוד בין הראייה המפוכחת לראייה המאוהבת.

עדין במיוחד הוא הזמר 'ערבית' (שם, עמ' 32-33), שהפזמון החוזר שלו, 'אט מצלצל פעמון־הערבית', מבליט הן את המוטיב המוסיקלי המרכזי שבו הן את עצם העידון המוסיקלי הניכר בעיצובו אגב חירות ריתמית מסוימת (המתגלה בקיצור הטורים המסיימים בבתים הראשון והשלישי ובגלישות המוליכות אליהם בבתים הראשון, השלישי והרביעי; זאת לעומת משקל הטטרמטר האמפיברכי המודגש בדרך־כלל לאורך השיר כולו), ובעיקר בהעמדת הבתים המרובעים על תבנית שלפיה רק שני הפנימיים שבהם (ב, ג) חייבים בחריזה, ואילו הטורים החיצוניים (א, ד) פעמים חורזים ופעמים אינם חורזים. תבנית זו מדגישה הן את המוסיקליות הפנימית של כל בית (חריזות הטורים הפנימיים) הן את העצמאות המוסיקלית של טור הפזמון החוזר, המופיע בשינויים קלים בכל אחד משלושת בתי השיר, תמיד בטורים החיצוניים. השיר מהלך על חבל דק שבין הלוך־רוח אלגי של ערב, שעת תום היום ושקיעת החיים המתרמות ממנו (מרבית שירי הערב שבכוס קטנה הם שירי יגון), לבין הלוך־רוח חגיגי־שוקט של סיום רך. פרח הפעמונית הכחול איננו זו ממקומו בשרב הצהריים. רק עם בוא רוחות הערב הוא מתעורר, מניע בראשו וכאילו משמיע את קולו העדין לקצב פעמון הערבית הכנסייתי המצטלצל לאטו. עכשיו הוא, הפרח, ועמו החורשה כולה, מוכנים 'לזמר שיר אגדת־הערבית'. אף כי 'צליל־הכסף' מופק מפעמון הכנסייה, היער הופך אותו לקולו שלו, שבאמצעותו הוא שר את שירו, כי 'חג לו' בטרם יירדם וישקע אל האופל. הפרח הכחול, החורשה, היער מייצגים מטונימית את הדוברת בערוב חייה כשהיא נעה קלות ורכות בין יגון לחג, בין מציאות לאגדה ('אגדת־הערבית'), בין אור לחושך. הדי הוויכות המהוסה מגיעים לשיר זה כדנדון פעמון אטי, עדין, משלים.

כפי שהיה ניתן ללמוד מדיוננו עד כה, הוויכוח, בגילוייו הבוטים והמוסותרים כאחד, מעצב, לא רק את ה'תוכן' הריגושי ואת הטונליות של כוס קטנה, אלא גם את התודעה הארס־פואטית של הקובץ, זו המוצאת את ביטוייה המפורש פחות או יותר (התבטאויות בנוגע למהות השירה ולאפשרויותיה) במרבית שיריו. אף היא, כמו הקובץ כולו, מורכבת יותר משניתן היה לשער בהתרשמות ראשונה. לכאורה מציגה המשוררת נוסחה ארס־פואטית פשוטה ושב־לוגית: השירה כרוכה בעמדה החלומית או החזונית ובהשתחררות מן הראליזם הפכחוני הפשטני. בעיקרה היא קשורה בחוויות נעורים סוערות, מלאות אושר וכאב עמוק, ומשכלו הללו או דהו ניטל גם ממנה, מן השירה, התוקף של האמת הרגשית שהיתה בה. השירה נולדה מן החדווה של הפגישה האקסטטית הראשונית עם הטבע ועם האהבה. רק האקסטזה הזו מגלה לנפש את הנעשה במעמקיו של ים התעלומות המקיף אותה ונושאת אותה על גלי אותו ים בסירה קלה, מהירה 'על גלי־השירה' ('שיר־הבקר', שם, עמ' 26).

מכאן – שירה אינה עולה בקנה אחד עם בגרות, פיכחון ונסיון חיים מצטבר, שרובו בהכרח יגון קיום המחליף לא רק את שמחת הנעורים אלא גם את כאביהם העזים. חיפוש השירה או בעצם חיפוש הדרך בחזרה אל הנעורים, או, כפי שאומרת המשוררת באחד השירים, חיפוש הנפש הצעירה שאבדה או שהדרכים אליה נשכחו ועמן 'שכחתי את שירתי' ('נפשי אבדה ואיננה', שם, עמ' 12-13). המוטו של כוס קטנה, הנטול משיר שאותו לא כינסה המשוררת בקובץ עצמו,<sup>48</sup> מבכה את חוויות הנעורים שחלפו ועמן נמוג והתפוגג גם שיר החדווה שנבע מתוכן. 'היום את השיר לא אזכר', קובעת המשוררת בפתח ספרה, ומעמידה בצורה זו את הקובץ כולו בסימן של עצבות, בגרות והתנתקות מן המקור הראשוני של השירה. בין השירים הבלתי־מכונסים שנכתבו במוסקבה ישנם אחדים המצהירים כי דברי השירה המנותקים מחוויות הנוער והנובעים מן הבגרות והניסיון בשקר יסודם, ורק החזרה לתום הילדותי אולי תצמיח בלב המשוררת 'שירה חדשה' אותנטית (ראו 'שקר היו', שירים, תש"ו עמ' 17); או כי צלילי השיר תועים בעולם 'יתומים אבלים' ומחפשים לשווא את הזיות הנעורים שילדום ('לי נשאר חליל השיר', שם, עמ' 55). בשיר 'נפשי כלתה לחרוזים' (כוס קטנה, עמ' 6-7), שנועד לו המקום השני בקובץ, לאחר 'כבר באה העת לשכח', ובכך נקבע גם לו מעין מעמד של שיר מכוון, נדונה האהבה לשירה, לקלות מקצביה, ליופיה המצלולי כאהבה לדבר שאין בו ממש. כל דברי השיר אינם אלא 'רמזים' – אבחנה שפואטיקה סימבוליסטית היתה מאשרת אותה בהתלהבות, אבל המשוררת רואה בה עתה אות לחולשתה ולנביבותה של השירה. 'רמזים' או הסמלים, שאולי התייחסו פעם למציאות רגשית אותנטית, יבשו והתרוקנו מתוכן 'וצליליהם בלים'. השיר האמיתי, במידה שהוא קיים, 'כלוא בתוך הלב', אלא שגם שם הוא מחוויר והולך, מתדלדל ומתרפט, שכן הכאב, שהיה פעם עמוק כלי־כך, חדל, ולא נותרה ממנו כי אם 'המית יגון טמיר'. ממילא 'דבר האמת רחוק' ולא הושר השיר.

אולם הערכה מפתת ונמוכת־רוח זו של השירה אינה אלא צד אחד במערך ארס־פואטי דו־צדדי המסתמן בכוס קטנה. אין צורך לומר, שהיא אינה עולה בקנה אחד עם השגותיה של

48. השיר 'צהל השמש'; כונס בשירים, תש"ו, עמ' 14-15.

אלישבע כמבקרת ספרות, אשר במאמרה הקלאסי על שירת אלכסנדר בלוק הצביעה על ערכה העצום של יצירת המשורר לא רק בזכות סגולותיה הפיוטיות המופלאות אלא גם בשל יכולתו של המשורר, בייחוד בבגרותו, להתבונן היישר בפני האמת, ולו גם הקשה והמשפילה ביותר. כך, קובעת המבקרת, גם במקום שבו מוקיע בלוק את 'שקר היצירה' וכופר בעצם הממש של הביטוי הפיוטי הוא מעניק לקורא נכס רוחני שאין ערוך לו. 'זאת היא הטרגדיה של המשורר. לנו, לקוראים, נשמע בשיריו קול האמת עצמה בגדלותה ובטהרתה, אולם לו לעצמו לא היו השירים אלא שקר בלבד' (משורר ואדם, עמ' 29). בדיונה ביצירת בלוק היא אף מציינת את אחד מסימני הייחוד של המשורר הגדול כהשתנותה הבלתי-פוסקת של יצירתו. בלוק הוא משורר 'חי ומתפתח ועולה בכל מעלות החיים יחד עימנו' ומשום כך 'אי אפשר לבלי קבלו אל תוך הלב החי' המשתנה והמתבגר גם הוא. 'אם נשים עין על שיריו של התקופה הראשונה ושל האחרונה בבת אחת, נעמוד כמשתאים: משורר אחד לפנינו [...]. ובכל זאת רחוקה שירתו האחרונה מן הראשונה כרחוק האדם הבוגר מן הצעיר' (שם, עמ' 4). משמע, השירה האמיתית מסוגלת לעמוד בתמורות השנים ובתהליך הקשה של הצטברות נסיון החיים. תחושת חיים מלאה ('חיינו, חיינו - אין סוף') מאפשרת ואף מחייבת קיומה התקיף של שירה בכל מצב ובכל עידן. שירים מרכזיים ככוס קטנה מאשרים קביעה זו שוב ושוב. היא משתמעת לא רק מהשיר 'כבר באה העת לשכח', שבו 'חי הפרח' ו'הגפן פורחת בכרם' למרות נבילתם של פרחי האהבה הישנים, אלא גם מ'קשה לחיות בעולמי', השיר המצביע על כך ש'פנינת האמת', שהיא, ללא ספק, גם הפנינה השירית, תימצא רק לאדם הבוגר שכבר טבל ברפש שבו היא צפונה וטעם את טעם הייסורים של 'חבלי הכליון'. 'דברי שירה מרים וגאיונים', המשקפים את חתירת הנפש הצעירה אל האבסולוטי, עלולים להיות מטעים ומסולפים, אבל אין פירוש הדבר שדברי השיר הם שקריים תמיד, אלא דווקא שיש לשאוף לשירה של בגרות, שירה זהירה, מאופקת, צנועה יותר, שיש בה כדי לשקף אמת חלקית אבל בת הישג. שעת הערבית והכביון היא השעה שבה מתעורר היער ושר את שירו לקצב פעמון הכנסייה ההולם ברכות ובאטיות ('ב'ערבית'). אפילו ב'עוד היום אני חולמת', השיר החותם את כוס קטנה, שמדובר בו על השתקת השיר ועל השקעתו באלם, מתחייבת השתקה זו לא מן היגון העמום שבה במקום האושר והכאב העזים של הנעורים אלא דווקא מן האושר האקסטטי שבו שרויה המשוררת גם בבגרותה ('עוד ביום אני חולמת'). נאמנותה לקול ששמעה 'מעבר לחיים' ול'אל שאין לו שם', שממנו בקע הקול, היא המחייבת אותה באלם, שכן ה'פלא' שבו היא נאחזת הוא נטול שם, בלתי-ניתן לכינוי ולהגייה במילים. אם גם עתה השיר לא יושר, לא יהיה זה משום דהייתן של חוויות הנוער אלא דווקא משום השתמרותה של החשובה שבהן (חווית השליחות הדתית) בכל עוזה הראשוני.

אחת האמירות המעניינות והדקות ביותר על דבר כוחה ותוקפה של השירה נשמעת ככוס קטנה דווקא שלא במישרין מן השיר הכמורומנסי 'חרון נשכה' (כוס קטנה, עמ' 46-47). השיר הוא כמורומנסי משום שהוא מאורגן מבנית ומוסיקלית סביב פזמון חוזר. בהבעת זהו גם שיר הנאחז בצייטט מדבריהם של אחרים, אסטרטגיה שמצאנו במרבית שירי הוויכוח שבקובץ, אלא שהפעם אין הדוברת של השיר מתווכחת עם הציטט, שהוא גם הפזמון החוזר;



שכן הציטט, טור מתוך שיר שנשכה, הוא במפתיע כמעט חסר תוכן, ויש בו אפילו משהו מגוחך. הדוברת אינה זוכרת את השיר שמתוכו הוא נטול ואף אינה מזהה את מחברו. כל שנותר בה הוא הטור "כך אמר לבבי, ואחר נאנח"... מה יש בו בטור זה מלבד הפרסוניפיקציה התמימה, ההופכת את הלב לבן שיחה דברני המוסיף לדבריו אנחות, והמשקל האנפסטי הרהוט, הסימטרי (כך אמר לבבי // ואחר נאנח), שגם בו יש מן הבנאליות? אולי היה זה טור מסיים של שיר סנטימנטלי שבו 'תינה' הלב את צרותיו אחת לאחת וסיים את דבריו באנחה? ייתכן שההקשר שבו הובא היה אחר. למעשה, אין להקשר חשיבות. מה שחשוב הוא שדווקא בגין הדלילות והסתמיות שבו, והיותו בבחינת סרח עודף למה שבא לפניו או לצדו, ניתן הטור, בכידודו, באותה תכונה 'משגעת' המאחיזה אותו בזיכרון האחזה בלתי־מרפה. הטור חודר 'אי מזה' אל נפש הדוברת וחוזר על עצמו בתוכה באובססיביות 'כל היום'. הוא מפתה את הנפש לא במה שיש בו אלא דווקא במה שאין בו. הוא חלק ממשוה חשוב ומשמעותי יותר ממנו, שהנפש המגורה מנסה לשווא לצוד ולשחזר. היא נשמעת 'לקול־חרישי / הלוחש בלי־הרף על דבר שנשכה', ודבר זה יכול להיות לאו דווקא השיר שמתוכו צוטט הטור אלא גם נסיבות הפגישה הראשונה עמו או גם משהו שאין לו שום קשר ענייני עמו זולת זאת שהוא מתקשר בו אסוציאטיבית. אנו משתכנעים לחלוטין שדווקא הטור השטותי הוא היכול לחולל אובססיה מעין זו שמתארת הדוברת המבקשת לאחוז במשהו התלוי, כביכול, מדולדל בקצה חוט הזיכרון, אלא שאין היא יכולה להגיע אליו. היא מקדישה את כל יום החורף הלבן שהיא שרויה בו לנסיגות לשחזר את הסיבה שבגללה נאנח הלב הדברני. יש לה פנאי, ובחדרה רבה הדממה. עמודי העשן העולים מארובות הבתים מתרגלים כביכול משהו דומה לתרגול שבו היא עוסקת: האם נאנח הלב בגין 'פרחי־תאווה של לילות־הזהב' שפרחו וקמלו? האם הוא מצר על חלוף 'משמרת־האשר של לב נאהב'? האם הוא קובל על חלל רקיע אפל שדעך כוכבו? אין חשיבות לתשובות אפשריות על שאלות אלה. בעצם, כל תשובה מפורשת היתה מוולגרת את השיר. חשובה רק התחושה בעצם הקיום הרוחש, העמום, העשני (ראו מוטיב העשן בשיר) של איזו פקעת רגשית בלתי־נתפסת לזיכרון, אבל קיימת. כוחה של השירה מוצג בהקשר זה לא כפועל יוצא מן העושר הסמנטי או העידון המוסיקלי של השיר, אלא מכוחו להתאחו בתודעה ולרמוז על איזו משמעות אבודה, שהכרח הוא לנסות ולשחזר אותה. השיר, במידה שנולד מחוויות נעורים מתפרצות, מאושר או מכאב, נשכה כשם שנשכחו אותן חוויות. אבל הכוח המעורר לא ניטל ממנו. אדרבה, ככל שנשכחה המטריקס הרגשית המסוימת, הקונקרטי, שבתוכה נוצר השיר, כך גדל כוחו כלחש חרישי המפעיל את הנפש ודורך בה את קשבה הפנימי. אכן, כל הדברים הם 'רק רמזים', אך אין פירושו של דבר ש'צליליהם בליים'. אפילו פסוק שירי אוילי במקצת כמו 'כך אמר לבבי, ואחר נאנח' יכול להותיר בנפש הד עשיר גם לאחר שהעשן החורפי התפזר ונמוג בקפאון השמים, ו'הדבר הישן', שבו רצתה הנפש להיזכר, הסתלק ונעלם.

קודם שדיין זה בכוס קטנה מגיע לסיומו, מתבקשת הערה בעניין מקומה של התמה היהודית־ה'ג'ורית' בקובץ, תמה שהופיעה, כזכור, בשיריה הרוסיים של המשוררת, וקוראים בני הזמן, מותר להניח, ביקשוה גם בקובץ שיריה העבריים. כפי שלימדנו מהלך דיוגנו,

תמה זו לא הופיעה בבירור אף באחד מן השירים שנדונו או הוזכרו. קביעה זו חלה לא רק על השירים שנכתבו במוסקבה אלא גם על השירים והסיפורים שכבר נכתבו בארץ־ישראל ומצאו את מקומם בכוס קטנה, בין אלה שנדונו (כגון 'עוד ביום אני חולמת') ובין אלה שיידונו במסגרת הדיון בחרוזים, קובץ השירים השני של אלישבע, שגם בו נכללו. ככלל שירי כוס קטנה, בייחוד ברגעיהם המיסטיים־החזוניים, נראים כאילו צמחו מתוך תרבות נוצרית פרבוסלבית. כך הדבר בייחוד כשהם חוזרים מדי פעם אל רעיון החיים הנצחיים, שאיננו אלא בבואת המיתוס על ישו, מותו וקומו לתחייה. גם הרמזים למקרא אינם חורגים מן הרצף התרבותי הזה. התמה היהודית מופיעה, בכל עת, בשניים משירי הקובץ, אשר בהם מבקשת המשוררת לגשר על־פני הפער הדתי, הלאומי והתרבותי המפריד אותה מקוראי שיריה העבריים. באחד מהם, 'אָרְנִים' (כוס קטנה, עמ' 36) פונה הדוברת ישירות אל האורנים הירוקים שביערות מולדתה ומייחדת אותם מכל סוגי העצים הרבים שמגדלת ארצה 'הנאוה', רוסיה, על שום שתי תכונות שלהם: האחת, רק להם 'ידועה חכמת השלוה' ולכן יוכלו לסייע לדוברת בשמירת מנוחתה ושמחת נשמתה, יכולתה לעמוד בלי רטט בפגעי החיים; האחרת, דמיונם של האורנים לארזים, 'אחיכם - ארזי־לבנון גבוהים', שמהם נבנה מקדש ירושלים הקדמוני. הדוברת אינה מפרשת מדוע נראים לה דווקא האורנים כעצים יודעי שלווה. ייתכן שהדבר כרוך בירקותם המתמדת (הטור הראשון מדגיש: 'אָרְנִים ירוקים ביערות מולדתי!'), הפוטרת אותם מהשרת עליהם־מחטיהם עם בוא החורף. אולי מבקשת הדוברת לעמוד כמותם רעננה תמיד, בלתי־מתחשבת בפגעי החיים. מתחת לאפשרות זו מסתרת הסמליות הדתית, הקושרת את האורנים לא בארזים אלא דווקא באשוחים, שגם הם אינם משירים את עליהם ושירקותם העזה בלב החורף היא שהקנתה להם את תפקידם הסמלי כעצי המולד, המבשרים בעצם העונה הקרה והקודרת ביותר את בשורת הולדתו של המשיח. הדוברת של השיר מנסה לשכתב את משמעותו הנוצרית הדתית על־ידי החלפת האורנים בארזים, ארזי הלבנון. עוד קודם לכן היא מגלה באורנים, הנושאים עם הנץ החמה את זרועותיהם כלפי רקיע האורות, דמיון למנורת הקודש באוהל מועד ובמקדש שלמה, באשר ענפיהם הפונים כלפי מעלה כמותם כ'קני־מנורות' (כמובן, גם האשוח של המולד הוא מנורה קדושה, שעליה מוצבים נרות דולקים. ראו השיר 'נושנות'). בכללו מלמד השיר הן על כך שהמשוררת הגיעה אל ההקשר היהודי מכוח האינטואיציה הדתית הנוצרית שלה, הן על כך שבעיניה כרוך הקשר זה בבקשת שלווה או כוח עמידה בתלאות החיים, ברצון לשמור על 'מנוחתי ושמחתי־נשמתתי'. החיבור בין הנהייה ליהדות ובקשת השלווה והעוצמה הפנימית, שמצא את ביטוי גם בכמה מסיפוריה של המשוררת, מתאשר גם על־ידי השיר 'יהודי' השני בקובץ, שהיה חביב במיוחד על הקוראים ואף הוזכר וצוטט רבות בדברי המבקרים, 'נראית לי עיר נְדָחַת' (שם, עמ' 10-11). השיר מעלה את דמות עיר הולדתה של המשוררת במעמקי רוסיה, סמוך לוולגה, כ'עיר נדחת', שוממה ועזובה. הדוברת נזכרת בבית ילדותה השותק העומד ברחוב שומם וריק לעת ערב. הבית מחריש וכמוהו העצים המשירים אט אט את עליהם עם בוא הסתיו. הזיכרון עומד כמעט כולו בסימן השלילה: נידחות, עזובה, ריקנות (הנובעת אולי מיתמותה של המשוררת, מגידולה בבית ללא אם). רק הכוכבים הניצתים בשמי הערב

הבדולחיים אינם שייכים להוויה אבלה זו, ולכן הם נעשים ל'כוכבי שבת' יהודיים; כלומר, הם מתנתקים מההקשר הרוסי הקרתני-המשמים של עיר הילדות הנידחת. במקביל לתיאור בית ילדותה מעלה הדוברת את דמות הנער היהודי בעיירה, היושב בבית-מדרש ישן על ספר עתיק ולומד את תלמודו בניגון עצב-מתוק (בקטע זה של השיר ניכר המגע עם 'המתמיד' של ביאליק). הניגון הזה, אומרת הדוברת, עשה את כל הדרך מן העיירה היהודית לעיר השדה הרוסית הרחוקה ונעשה לשיר הערש שהנעים את שנתה והמתיקה אף שלא שמעה אותו. בזכות מתיקותה ומקצביו המונוטוניים נעשו כוכבי הערב שבתיים כל-כך ובריכו את הילדה הישנה 'בשָׁלוֹם עֲרֵבֵי-שֶׁבֶת' כדרך שהיהודי החוזר בערב שבת מבית-הכנסת מברך את מלאכי השרת הנלווים אליו. שוב מתמחש ההקשר היהודי כאמצעי להשגת שלוה ואושר שקט במציאות מנוכרת של עיר נידחת, ושוב מתברר שהקשר זה מדבר אל התשתית התרבותית הדתית באישיותה של המשוררת. מה שסביבתה הרוסית אינה יכולה להעניק לתשתית זו מנסה היא להשיג באמצעות ההידבקות ב'ניגון-הקֶדֶם' של הנער היהודי, הממחיש לגביה בעת ובעונה אחת אפשרות של קשר אנושי (נער/נערה) ושל היצמדות למסורת דתית חיה. אין צורך לומר, שדימוי עצמי אידאלי זה החניף לקוראים היהודים בני הזמן ונעם להם. באותה מידה ברור, שלא היה באותם קוראים אף שמץ מן השלווה הדתית, שחיפשה אלישבע. בייחוד לא היתה השלווה מצויה במעונו הדל של אותו 'נער' יהודי, שאולי למד גמרא בניגון בילדותו אך חזקה עליו שנעשה בינתיים לאקסטרן, צעיר 'תלוש', נודד מעיר לעיר ומתקיים על 'הוראות שעה', מעין שמעון ביכובסקי או גיבורי המספרים העבריים, שאת יצירתם הוקירה אלישבע במיוחד – שופמן וגנסין. המשוררת הכירה היטב את חוסר השקט היהודי שהיה אופייני לטיפוס זה (ואף תיארה אותו בכמה מסיפוריה וברומן סמטאות), וידעה כי השלווה המתבקשת לה אינה מצויה בעולם היהודי בן זמנה, ובייחוד לא בחלקו המודרני, לרבות זה הציוני-העברי ואולי במיוחד בו. למודעותה זו נתנה ביטוי בשיר נוקב בשם 'גלות',<sup>49</sup> אשר לא במקרה וכאמור אף לא בגין נימוקים של איכות ספרותית מנעוה מלכנס אותו ככוס קטנה. המשוררת נוהרה או הוזהרה מכלילת שיר כזה בקובץ שירים שראה אור בארץ-ישראל בעצם שנות הסער והפרץ של העליות החלוציות. הדוברת פונה בו ישירות אל ה'אתם' – המייצגים את העם היהודי בכללו ואת הציבור הציוני בפרט – וקובעת חיץ גבוה בינם לבין ה'אני'. ההבדלים בין השניים הם עמוקים מאוד, ולא כולם הם מן הסוג הצפוי, המובן מאליו. ה'אתם' נודדים ונעים 'בכל קצני תבל', 'בכרכים זרים ובקרב מדְּרֹת' – הדוברת, לעומתם, מלוטפת נופי מולדת כפרית. ה'אתם' שומרים בלבם תמצית של אבל דורות – לעומתם הדוברת היא בעלת לב תמים, הצופן בתוכו זכרונות 'זיו הילדות'. ה'אתם', מלאי רטט וחוסר שקט, כמהים רק ל'שם', 'לפינה אחת, המוארת אור-קֶדֶש'; הדוברת אינה כבולה לפינה אחת. היא קשורה בזכרונותיה דווקא ל'פנות רבות'. מילת הפלאים הכובשת את לב ה'אתם' היא 'מולדת', ואילו הדוברת – לה נודע זה כבר, שהמילה המדברת אל לבה היא דווקא 'גלות', שכן הגלות היא מולדתה האמיתית. את הקביעה האוקסימורונית הכמור-

49. נכתב, כנראה, במוסקבה בתרפ"ד יחד עם 'ארנים' ו'נראית לי עיר נדחת'. ראו: שירים, תש"ו, עמ' 46.

אבסורדית הזאת קובעת הדוברת במשפט ארוך המכוון בכירור להטעות ולהפתיע. מזמן נודע לה כי ארצה היא 'רחבת-ידיים' (הקורא מאשר: מי לא ידע כי רוסיה היא ארץ, אשר למישוריה אין תכלה?), 'יפה ורכה' (הקורא נזכר אולי ב'נפש הרוסית' המפורסמת ומתרפק על געגועיו שלו עצמו לרוסיה היפה) 'ורבת-תענוג...' (כאן תוהה הקורא: מה עניין תענוג לרוסיה? סוף-סוף היא איננה פריס!). רק אחרי שלוש הנקודות בא פתרון החידה: 'ושמה - גלות'. מי ששב וקורא את המשפט נוכח כי אכן הגלות היא 'רחבת-ידיים', באשר היא מקיפה את העולם כולו, והוא מבין, שלגבי המשוררת היא אף יפה, רכה ומענגת - בניגוד מוחלט לאסוציאציות הרגילות שהוא מקשר במילה גלות: כיעור, קושי, זרות וטורח. עיון נוסף מגלה את ההיגיון הפנימי שבאוקסימורון מולדת/גלות. היהודים, חסרי המולדת, מנסים בכל מאודם להיאחו ב'פנה' אחת, במקום יחיד שבו לא יהיו 'נעים ונדים' כקין. הדוברת, דווקא משום שהיא בת למולדת אינטימית, משוחררת מן הצורך להיאחו בפניה מולדתית. היא מחפשת דווקא שחרור, נסיקה למרומים רוחניים פתוחים, הינתקות מכל כאן ועתה קונקרטיים. עיר הפלאות שלה היא 'קריתי' במרחק השמים, 'ירושלים של מעלה נוצרית סימבוליסטית' באשר הצפייה לעברה קשורה גם במעין ויתור על החיים או כניעה לשקיעה ('רק לשערי השקיעה עיני תחזינה'). ואילו ה'אתם', שאינם נושאים עין אלא 'לכוכב המזרח', חפצים דווקא בירושלים של מטה, כפי שכתב המשורר הגדול של התקופה, בממשות טריטוריאלי יומיומית. משמע, לא יוכל להיות שום קשר ממשי בין ה'אני' ל'אתם'. הדוברת מתבוננת בנמעניה הנלהבים במידה של רחמים: הם אינם יודעים מה שהיא, שכבר התנסתה כל צורכה בחוויה המולדתית, מיטיבה לדעת: 'מי יגיד לָכֵלְנוּ כי המולדת איננה?' היא שואלת, ואינה מתכוונת לכך שגם היא עצמה זקוקה להפנמת המודעות לכך שעצם מושג המולדת הוא חסר משמעות. 'קריתי' במרחק השמים - היא גם לכם, מציעה היא בסיום השיר - הצעה בלתי-קבילה בעליל.

ברור מדוע לא נכנס שיר זה לספר, שנדפס בתל-אביב בשנת תרפ"ו. עם זאת, השיר 'גלות', גם בהיותו מחוץ לקובץ, מפעיל לגבי התמה היהודית-ה'גיורית', אשר בקובץ עצמו באה רק לידי ביטוי 'רך', אידאלי, את הפעל ההיפוך ורטוריקת הוויכוח, האופייניים לקובץ בכללותו. הטונליות הוויכוחית ה'קשה' מאפיינת את 'גלות' אף יותר משהיא מאפיינת את מיטב שירי העימות והפולמוס בכוס קטנה. היא קובעת גם את מבנהו המרובע: הצגה מודגשת, אפילו מוגזמת של ה'אתם' (מכילה הרבה ביטויים היפרבוליים: 'קצוי תבל', 'תמצית האבל', 'אלפי דורות', 'מלת-הפלאים' וכו') בבתים הראשון והשני לעומת הצגה מעודנת ומאופקת הרבה יותר של ה'אני' בבית השלישי, המסתיים במשפט המטעה והמפתיע ובמילה 'גלות'; סיכום בצורת עימות גלוי הנערך בבית הרביעי, המסיים. העימות מודגש על-ידי החזרה האנפורית על המילה 'רק' (בשני הטורים הראשונים של הבית), המציינת את הייחוד וההד-כיווניות של כל אחד משני ה'יריבים', ואינו מתרכך על-ידי הופעת המילים המפשרות 'לָכֵלְנוּ', 'גם לכם' בשני הטורים החותמים, שכן מה שמציעה הדוברת 'לָכֵלְנוּ' (כלומר, גם לכם) הוא בלתי-קביל לחלוטין מבחינתם של ה'אתם'. השיר הופך על פיו את המסר שהשתמע מ'אָרְנִים' ובייחוד מ'נראית לי עיר נדחת'. ברור שהיהודים המודרניים כולם והציונים שבהם

בעיקר אינם יכולים להתאים למאוויי השלווה של הדוברת. מה שהיא מבקשת בהקשר היהודי איננו אלא אידאל נוצרי של 'גלות' מן הארצי ונסיקה לעבר השמימי. הגשרים בינה לבין ההווה היהודית, שהוקמו בשירים 'ארנים' ו'נראית לי עיר נדחת' היו אפוא גשרים מדומים; המנוחה היהודית שעליה מדברים השירים היתה אפילו לא מדומה בתמימות, כפי שמגלה בבירור השיר 'גלות' הרווי כולו ידיעה (לאו דווקא אוהדת) של התזוית היהודית, שנעשתה סוערת במיוחד בהווה, שעה שהיהודים הנעים והנדים מזה דורות החליטו להיאחז בדבר שכלל אינו קיים, מולדת מוצקה. הדוברת לא ביקשה בהקשר היהודי אלא את ההשתחררות מן העולם החברתי-התרבותי הקונקרטי של מציאות 'נידחת', פרובינציאלית, מכבידה. היהודי היה, מבחינתה של מציאות זו, 'האחר', ולכן גם הנחשק בעיני מי שמבקש לפרוק את כבליה. היהודים המוחשיים המחפשים חיי עמל ויצירה בכברת ארץ קטנה ומוכנים לשם כך לוותר על חירות הנדודים האקסטריטוריאליים והרוחניים הם ההפך הגמור ממה שהתבקש לדוברת ולמשוררת המיוצגת על-ידיה. מכאן: ה'אני' וה'אתם' – עולמות לא רק נפרדים אלא גם מנוגדים. כך בשיר רב החשיבות וכך גם מחוצה לו; שהרי ברור ששיר כמו 'גלות' בישר משבר קשה בחייה של המשוררת עם בואה לארץ-ישראל, בהיות 'חלומה' הפיוטי ל'מציאות' נטולת 'יופי' ו'סוד', כפי שכתבה בשירים הראשונים שרשמה בפנקסה במשך קיץ תרפ"ה, בחודשים הראשונים לשהותה בארץ.

## חלקו השני של המאמר יפורסם בגיליון הבא

## מקורות

- אחד העם תש"ז. כל כתבי אחד העם, 'הוצאה עברית' והוצאת דביר, ירושלים.
- אלישבע [ביכובסקי] 1923. 'פרצופי משוררים', עין הקורא, גל' ב-ג (אפריל-ספטמבר 1923), עמ' 50-56.
- אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ו. כוס קטנה, הוצאת תומר, תל-אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ח. חרוזים, א, הוצאת תומר, תל-אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ח. סיפורים, ב, הוצאת תומר, תל-אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ט. מקרה טפל, א, הוצאת תומר, תל-אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ט. סמטאות, ב, הוצאת תומר, תל אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ט. משורר ואדם: על שירתו של אלכסנדר בלוק, ג, הוצאת תומר, תל-אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] תר"ץ. אלישבע: א זאמלונג פון ארטיקלן וועגן די דיכטערין, הוצאת תומר, תל-אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] תש"ו. שירים, הוצאת עדי ליד דביר, תל-אביב.
- אלישבע [ביכובסקי] 1961. אגרות למ. נביאסקי, לג. שופמן ולדבורה בארון, גנזים: קובץ לתולדות הספרות העברית בדורות האחרונים, א (עורך: ג' קרסל), אגודת הסופרים העברים בישראל – הוצאת מסדה, תל-אביב, עמ' 151-162.
- אלישבע [ביכובסקי] 1965. אגרת לדבורה בארון, גנזים, ב (עורך: ב' קרוא), אגודת הסופרים העברים בישראל – הוצאת מסדה, תל-אביב, עמ' 74.
- אלישבע [ביכובסקי] 1970. ילקוט שירים (ליקט והוסיף מבוא: חיים תורן), הוצאות יחדיו ואגודת הסופרים העברים, תל-אביב.

- ביאליק תרצה. כל כתבי ח"נ ביאליק, הוצאת דביר, תל-אביב.  
 ברדיצ'בסקי 1987. מיכה יוסף בן-גריון (ברדיצ'בסקי), שירה ולשון: מבחר מסות ורשימות (עורך: ע' בן-גריון), הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.  
 ברנשטיין 1987. ברנשטיין מיכאל, רחל [בלובשטיין] וב' חכלילי 1987. לך ועליך... אהבת רחל ומיכאל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.  
 גורן (גרינבלאט) תשי"ג. נתן גורן, דמויות בספרותנו, הוצאת נ. טברסקי, תל-אביב.  
 גינזבורג 1945. שמעון גינזבורג, במסכת הספרות, הוצאת ידידים, ניו-יורק.  
 גלזמן 1993. Michael Gluzman, 'Unmasking the Poetics of Simplicity in Modernist Hebrew Poetry: Rereading David Fogel', *Prooftexts*, 13 (1) (January), pp. 21-43.  
 גרינברג 1990. אורי צבי גרינברג, כל כתביו (עורך: דן מירון), א, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.  
 פיכמן 1982. יעקב פיכמן, מושג השירה המודרנית (עורך: א"ב יפה), הוצאת עקד, תל-אביב.  
 קלי 1994. Catriona Kelly, *A History of Russian Women's Writing: 1820-1992*, Oxford University Press, New York.  
 קשת 1969. ישורון קשת, אומדות, הוצאת אגודת שלם, ירושלים.  
 רבינוביץ 1971. יעקב רבינוביץ, מסלולי ספרות, א (עורך: ישראל כהן), הוצאת מ. ניומן, תל-אביב.  
 רוזנבלום תשי"ג. נ"ח רוזנבלום, 'על חטא שחטאנו לאלישבע', מבווע: רבעון ספרותי-מדעי (עורך: מ' ריבולוב), חוב' ג', ניו-יורק, עמ' 352-355.  
 רחל [בלובשטיין] תשי"ד. רחל בלובשטיין, שירת רחל, מהדורה שישית, הוצאת דבר, תל-אביב.  
 שטיינברג 1979. יעקב שטיינברג, רשימות (עורך: ישראל כהן), הוצאת דביר, תל-אביב.  
 שמעוני תש"ח. דוד שמעוני, ספר האידיליות, הוצאת מסדה, תל-אביב.  
 שמעוני תשי"ז. דוד שמעוני, מעל הדוכן, הוצאת מסדה, תל-אביב.

## שעתה של אלישבע

חלק שני

(חלקו הראשון של המאמר התפרסם בעיונים בתקומת ישראל 12)

דן מירון

ה

כוס קטנה ראה אור בסתיו תרפ"ו והיה ל'חביב הקהל' בארץ ובחו"ל. מהו הדבר שקסם לקוראים בספר זה (לבד מכל הדברים שכבר הצבענו עליהם: הלשון הפשוטה, הבלתי-עמוסה זכרי מקורות, הישירות הרגשית, החידוש שבהבעה של החוויה ה'נשית' וכו')? עלינו להניח שהקוראים נענו מדעת ושלא מדעת לתבנית העומק הרוחנית שביסוד הספר: תבנית המוטבעת בחותמה של תנועת מטוטלת בין פיקחון 'קשה' לחלום או לחזון 'רך' מתוך שאיפה להתאזנות אגב נטייה קלה לעבר החיוב, החלום, האמונה בחזון, בשירה, באהבה, באפשרות האושר. נראה שתבנית זו נענתה למצב נפשי היסטורי, שבו היה שרוי הקורא העברי בן הזמן – בין החלום התחייתי הגדול ובין המציאות האנושית והיהודית הקשה מנשוא שנחשפה בימי מלחמת העולם והזעזועים שבאו בעקבותיה והגיעו אף למציאות הארץ-ישראלית, שקיצצה בכנפי החלום (הספר ראה אור בעיצומו של המשבר הגדול בהתפתחות המפעל הציוני בשנים 1926-1927). הקורא כבר לא היה יכול לקבל שירה רומנטית נאיבית, שהיתה מטה את הכף לצד החיוב בקלות רבה מדי, אך גם נוח היה לו שלא להיפרד לגמרי מחלומותיו. המשוררת, שחיפשה את מידת האיזון בין הפיכחון לחזון מטעמיה ועל-פי נסיבות החיים המיוחדות לה, נמצאה לאותו קורא ברגע ובנסיבות ההיסטוריות שאפשרו מגע מרבי עם שירתה הצנועה. המגע נוצר, והשירים זכו לפופולריות בלתי-רגילה.

אולם בעוד הספר רואה אור וחוגג את נצחוננו (ארבעת אלפים עותקים נמכרו בתוך שנת הופעתו) השתנה מצב הרוח של המשוררת מן הקצה אל הקצה ושינוי המשקל האופטימי שקיימה בספרה הראשון שוב לא היה בהישג ידה. למעשה, שינוי זה חל עוד לפני הופעת כוס קטנה, בעצם החודשים הראשונים לשהותה של אלישבע בארץ. אמנם, בעת עריכת הקובץ נזהרה המשוררת מאוד ובחרה, מתוך אותם שירים שכתבה בתל-אביב מאייר תרפ"ה ועד לתשרי תרפ"ו (מועד מסירתו של הקובץ לדפוס), רק אותם שירים שהכנסתם לספר לא היתה עלולה למוטט את שיווי המשקל השולט בו. כך כללה בו לא רק את 'עוד ביום אני

חולמת', שהבעייתיות המרומזת בו ('שירי רק לדממה') מאוזנת היטב על ידי תחושת האושר וה'פלא', אלא גם את השיר הקלוש 'מה שהיה מעבר לים' (כוס קטנה, עמ' 52-53), שבו הביעה את תקוותה כי מה שהיה מעבר לים (הכוונה לחוויות אהבה מתחדשות) ישוב ויהיה 'עוד פעם' גם בארץ-ישראל. היא אף לא נמנעה מכינוס שניים מן השירים החדשים, שבהם ניסתה לחדש נפשית, פנימית, את הקשר עם איש אהוב, אשר עתה מפרידים בינה לבינו 'ימים רועשים' ('והיה דמיוני למציאות' ו'לפני ביתי עוברים גמלים', שם, עמ' 48-49, 50-51), ואף ניסתה להעטות על דברי געגועיה אליו משהו מחן המקום החדש כששאלה מתי הוא יוכל להבין 'את החן שבראש גמל' ('לפני ביתי עוברים גמלים'). בהיבט כתבה שירים, שאותם עדיין לא כינסה, ובהם קבעה כי למרות ש'תחת שמי גלותי / שאפתי לארץ-חמה', עתה היא יודעת כי 'לא יקלו אסון בדידותי / לא שמים ולא אדמה' ('הרוח נושבת לארץ הרחוב', חרוזים, עמ' 9), ועוד גרוע מזה: 'ובכן, אשב על-יד החלון / ואחרו חרוזים נאים, / שקרים אדות "הגשמת החלום" / והיפי שבחיים', שכן 'מי יעז להודות לאור היום, / מה גדול חרבן עולמו?' ('ובכן, אשב', שירים, תש"ו, עמ' 68). לשירים כאלה לא התירה את הכניסה לכוס קטנה. את השני שבהם לא כללה אפילו בקובץ חרוזים, שהוא קובץ המשבר ונפתוליו בשירתה. אפילו בשביל קובץ כזה הוא היה חושפני וציני מדי. המשוררת שמרה עליו במגרתה עד לסיכום שירתה שנים ספורות לפני מותה, שעה שהשירה העברית כבר היתה שונה מאוד מזו שנכתבה בארץ-ישראל בימי הסער והפרץ של שנות העשרים, ואילו המשוררת כבר היתה – אם בכלל – דמות ספרותית 'היסטורית', מרוחקת ואובדת 'בתוך ים "ההווי החדש"'; כפי שכתבה לדבורה בארון, דמות בלתי-רלוונטית במידה המתירה לה כמעט הכול.

אם שירי כוס קטנה נכתבו כמעט כולם במקום אחד (מוסקבה), וברוחו זמן שווים פחות או יותר לאורך ארבע שנים (תרפ"ב-תרפ"ה), הרי השירים שכונסו בחרוזים נכתבו במקומות רבים – תל-אביב, ירושלים, ראשון-לציון, חדרה, טבריה, פריס, ורשה, גרודנה – בתוך זמן קצר יחסית (אייר תרפ"ה-ניסן תרפ"ז) וכאילו בהתפרצויות יצירתיות קצרות, שלאחריהן באו תקופות של עייפות וקהות. בחודשים הראשונים לישיבתה של המשוררת בארץ נוצרו בסערה כעשרה שירים – קצב קדחתני לגבי אלישבע האיטית והמאופקת. בשנת תרפ"ו כולה, שנת הפרסום וההצלחה של כוס קטנה, נוצרו פחות ממניין שירים. בראשית תרפ"ז, אגב מסעות קריאה ופגישות עם קהלי קוראים ברחבי הארץ, התעוררה רוח המשוררת (שבעה שירים בחודשים חשוון-שבט), ועם יציאתה לאירופה באביב (פריס, ורשה), נוצרו בבת אחת, בתוך חודשיים לערך, כעשרה שירים נוספים – שבעה מהם במשך כמה שבועות, בוורשה האביבית. כתיבה 'תזזיתית' זו משתקפת היטב בתוכני השירים, בדרמטיות של רבים מהם, בטלטולים הרגשיים החריפים הניכרים בהם. היא מסבירה את האופי המיוחד של חרוזים, קובץ שונה מאוד מכוס קטנה, הגם שיסודות אמנות השיר של אלישבע לא השתנו כאן. אלישבע כותבת גם כאן אותם שירים קצרים, בני שלושה וארבעה בתים מרובעים, שקולים וחרוזים על-פי מתכונת השיר הרוסי הלירי המצוי (סירוגי חרוזי / גברי), נוטים מדי פעם לנוסח ה'זמר' או הרומנס ומנוסחים בלשון עברית פשוטה, קרובה ללשון הדיבור (יתר מאשר לשון השירים בכוס קטנה), מעוטת רמזות, חפה ממטפוריקה מורכבת, מוסיקלית,



בלתי־תוקפנית' מבחינה הבעתית. עם זאת, הקובץ אינו דומה באמת לקודמו. הקוראים, שאהבו מאוד את כוס קטנה הגיבו על השוני במידה ניכרת של אי-אהדה. חרוזים ראה אור (בתחילת תרפ"ח) במתכונת הזעירה של קודמו, וכמוהו במהדורה גדולה בת אלפיים עותקים; אך בעוד כוס קטנה כבר עמד אז במיצוי מהדורתו השלישית (שהופיעה בתרפ"ז), חרוזים נדפס במהדורה אחת בלבד. הקוראים בארץ ובחו"ל לא 'חטפו' אותו, אף כי בו מרוכזים כמה משיריה הטובים ביותר של המשוררת, וכקובץ הוא עולה באיכותו הספרותית על כוס קטנה. הסיבות לכך גלומות במסר הרגשי של הספר, הנע בין זעזוע, כאב, ייאוש ופיכחון 'בש', התבוננות מרוחקת, מדויקת וחסרת רחמים ב'אני' ובסובבים אותו. עולמה של המשוררת נגלה כאן כשהוא מקולף מקליפת החלום הרכה, המזהירה, והקוראים לא אהבו, כנראה, את ההתערטלות הזאת, אשר אמנם אפשרה למשוררת לכתוב כמה משיריה הנוקבים והמרשימים ביותר. האיזון הזהיר בין 'הרך' ו'הקשה', שאפיין את כוס קטנה היה, ללא ספק, קרוב ללבם הרבה יותר.

בניגוד לכוס קטנה, שבו הובאו השירים ברצף אחד בלתי־כרונוולוגי, מתובנת בזהירות, סביב מוקדים של נושא והלוך־רוח, הועמד חרוזים על מבנה דרמטי מובלט של ארבעה פרקים נפרדים, שכל אחד מהם מצוין לא על־ידי כותרת אלא על־ידי מוטו קצר מתוך אחד השירים הכלולים בו: 'והיה דמיוני למציאות...', 'זה שנשאר לי לעת זקנתי...', 'הנה יומי - ברור, פתוח...', 'ו'שמו היחיד - חלום...'. הפרקים, הגם שאינם מקיימים לא בתוכם ולא זה לעומת זה רצף כרונוולוגי מדויק, הם בעלי המשכיות אוטוביוגרפית הרבה יותר ברורה מזו של כוס קטנה, ובעיקרם גם מרוכזים סביב צירים כרונוולוגיים ברורים. הראשון שבהם מכיל כמעט רק את השירים שנכתבו עם בוא המשוררת ארצה בחודשי קיץ תרפ"ה; האחרון מוקדש כולו לשירים שנכתבו בפרס ובוורשה באביב תרפ"ז; ואילו השני והשלישי מחלקים ביניהם את שירי תרפ"ו וראשית תרפ"ז על־פי עיקרון תמטי־סטרקטורלי המנחה את הקובץ כולו. חרוזים בכללותו הוא קובץ המתעד דרמה פנימית סוערת ובנוי לפי נושאה ומערכותיה. פרקו הראשון הוא פרק המשבר וההתמוטטות בחייה הפנימיים־הנפשיים של המשוררת עם העלייה לארץ־ישראל. המשוררת עומדת כאן מול חתימת הפרק ה'רומנטי' בחייה, פרק חלום־האהבה שאמנם איננו מתגשם אבל הוא עוד עשוי להתגשם, וכן מול הנוף החברתי של ה'יישוב' החלוצי בשנות העשרים, שהיא אינה מוצאת את מקומה בו. הפרק השני חושף טפח נוסף בהתלבטותה של אישה מבוגרת, שאינה מוכנה לוותר על זכותה לאהוב אף שהיא יודעת כי פרק האהבה בחייה נחתם. ההתלבטות מסתמנת עתה בתיאור עתיר דקויות פסיכולוגיות של המצב שבו האישה המבקשת אהבה מנסה להכריז על האוטונומיות הרגשית שלה; לומר לעצמה, שכאשר אוהבת אין היא תלויה בהיענותו (המפוקפקת תמיד) של הגבר, אלא דיה בחיות הרגשית־הארוטית שלה עצמה. בפרק השלישי מנסה הדוברת להגיע למעין רגיעה, ל'מידת ההשתוות' מתוך שהיא מפנה את מבטה, ככל שניתן לה, מן הפקעת הרומנטית־הארוטית הפנימית אל החוץ, אל המרחב, ומבקשת לשאוב מנוחה או שִׁכחה מן הסובב אותה. הפרק האחרון הוא פרק של נסיונות השתחררות והקלה, משהו מעין חזרה לשינוי משקל פנימי, אמנם במחיר כבד של ויתורים וקבלת דין. הפרקים הראשון והשלישי

הם ארץ־ישראלים מבחינת התמטיקה והנוף. בראשון שבהם נתקלת הדוברת בעיקר בחברה חדשה, שבה עליה לתפוס את מקומה, ואילו באחר היא מנסה לשאוב רגיעה מן הנוף, שהיא מדמה למצוא מעין קרבה אליו. בפרקים השני והרביעי אין להקשר הארץ־ישראלי משמעות. הדוברת פונה מן הנוף אל מעקשי העולם הפנימי, שהיא מוצאת דרך להתגבר עליהם (בפרק הרביעי) דווקא על רקע גופי־עירוני אירופי מובהק, שהשיבה אליו (אמנם לשעה) כאילו סייעה לה להיחלץ מן הטלטלה שלתוכה הוטלה עם פרידתה מאירופה ועלייתה ארצה. כך מעביר אותנו הקובץ מרגיסטר רגשי אחד לאחר ומעולם נופי אחד למשנהו. המעברים החריפים, הנוצרים הודות למבנה המרובע, מעניקים לקובץ את תכונת הרצף המתוזז, הגחמני, שהיא שונה בעליל מן הפכפוך השקט של הרצף האלגי המתמשך לאורך כוס קטנה. מה שהתמשך בקובץ המוקדם כתנועת רטט זהירה בין יגון לאושר אגב חתירה בלתי־פוסקת לעבר איזו נקודת תווך סטטית, מתמחש בקובץ השני כתנועת היוזקות נמרצת מאפשרות רגשית אחת לניגודיה. החתירה לאיזון מופיעה כאן מחדש כמעט רק בפרק האחרון, המסכם. הפרק הראשון של חרוזים מורכב ממחזור ('סריה' בלשון המשוררת) בשם 'פתיחה', המכיל את השירים העיקריים שכתבה המשוררת בחודשים הראשונים לשהייתה בארץ. נספח למחזור שיר בודד, 'שערי ירושלים', שנכתב כשנה לאחר העלייה. בצירופם מאירים המחזור והשיר הבודד מצב של זעזוע, של כמעט התרסקות נפשית. ב'שערי ירושלים' מעובד נושא המשבר באמצעות פרויקציות נופיות וסמלים, והעיצוב שלו מורחק משהו מן המוקד הרגשי הסוער ועל כן הוא גם מתון יותר, ואילו בשירי 'פתיחה' העיבוד הוא ישיר, חריף וזועק. השירים מכילים חשיפה עצמית אוטוביוגרפית ישירה וכן מסירה ישירה של רשמי הסביבה החברתית. בצורה זו סוטה כאן המשוררת מדרכה האופיינית שהיא דרך ה'תרגום' של המצב הרגשי לאווירה ולהלך־נפש באמצעות השילוש הלירי המקובל: מְלוֹס רך ומתנגן, מרחב טעון רגשית ותמה ריגשית מוכללת (אהבה מאושרת או נכזבת, בדידות נכאה או אקסטטית, יגון הסתיו, שמחת האביב, השלווה או התוגה של שעת הערבית וכו'). בכך מתבלט מיד ההבדל העיקרי שבין הבולטים שבשירי חרוזים לשירי כוס קטנה. בחרוזים (לא בכל השירים) האפקט (הריגוש במידה שהוא משפיע על ההתנהגות) אינו מתנתק לא ממקורותיו המידיים (המאורעות והמצבים שעוררו אותו) ולא מתוצאותיו האפשריות. אדרבה, בשירים רבים הנסיבות והריגוש שעוררו נמסרים ללא כחל ושרק וללא ניסיון מתמשך של ריכוך, שיפוי, החלקת המחוספס ועידונו. מכאן שהשירים אינם עוסקים בוויכוחים פנימיים בין דוברת מפוכחת ומרירה לבין דוברת מאושרת ו'חלומית' ואף לא בחיפוש מבעים מאוזנים, המכילים את הלך־הרוח הכפול – אמת וחזון, מציאות וחלום. אלישבע יוצאת כאן מעולם מוגן יחסית של יגון־מאושר או של אושר־מיוגן, עולם מלודי רך, שאפילו העצב והייאוש שבו הם נטולי עוקץ, ונחשפת למציאות – פנימית וחיצונית – שורטת, פוגעת. גם כשהיא מנסה להרחיק עצמה מן הפגעים שבהם היא נתקלת אין היא עושה זאת על־ידי פרשנות אמביוולנטית שלהם ותוך כדי גילוי של פנים לכאן ולכאן בהם. על הרוב עושה היא זאת באמצעות העתקה של המוקד הנפשי מן הרגש אל החשיבה האנליטית, על־ידי המְשָׁגה, הכללה ואינטלקטואליזציה, המאפשרות לה לראות את המציאות הפוגענית כפי שהיא מבלי להתחכך

בה. על כך היא משלמת מחיר של 'יובשנות' מסוימת, אפילו של ציניות – אותן תכונות אשר, כאמור, הרחיקו ממנה מקצת מן הקוראים הנלהבים של שיריה הריגושיים-המלודיים. כמו כן מתרחקת עתה המשוררת מן העיסוק בנושא הארס-פואטי, שהעסיק אותה כל-כך בשיריה המוקדמים. בעיית הרלוונטיות של המבע השירי כמה שמכיל או אינו מכיל את החוויות הסוערות שאולי עוררו אותו אי-פעם מטרידה אותה הרבה פחות מן הצורך להתייחס עם חוויות קשות, להיחלץ מכאוס רגשי, להגיע למידה מסוימת של שיווי משקל ושליטה עצמית. היא כותבת עתה 'חרוזים' פשוטים, ישירים, לעתים בוטים, בלי שתתפנה לדאגה לכשרותם הפואטית ולעמידותם האסתטית. המציאות (לרבות זו הרגשית-הפנימית), שהטור הראשון בשיר הראשון של 'פתיחה' מצביע עליה (והיא המשמשת, כאמור, מוטו לפרק בכללותו: 'זוהי דמיוני למציאות'), המצבים והרגשות הקונקרטיים, קודמים לתהייה על העיצוב השירי.

מחזור ה'פתיחה' מתפתח סביב שני צירים. העיקרי שבהם – מהלך חייה הרגשיים של הדוברת; וליתר דיוק, היבט מסוים או פרשה מסוימת במהלך חיים זה. הציר השני – המועקה הבלתי-נסבלת של המקום והזמן, תל-אביב הציונית הקטנה וההומייה של אמצע שנות העשרים. מהלך החיים שמדובר בו מרוכז כמעט כולו בעניין אחד, שעיקרו, כנראה, פרשה אוטוביוגרפית אמיתית, הנמסרת בצורה חשופה כמעט לחלוטין. שירי 'פתיחה' וכן שירים רבים אחרים בחרוזים עוסקים בפרשת אהבה קצרה ובה-בעת גם מתמשכת, שהמשוררת השאירה אחריה כשעזבה את רוסיה; פרשה שהדים מרוחקים שלה נשמעים בעקיפין גם בכמה מן השירים המוקדמים יותר, אשר יותר משניסו לתת לה ביטוי ניסו, כמדומה, לחפות עליה. בכוס קטנה מצוי רק שיר אחד הנוגע בפרשה זו נגיעה ישירה פחות או יותר, ולא במקרה נמנענו מדיון בשיר זה, 'גם אותך לא ידעתי' (כוס קטנה, עמ' 18-19), במסגרת הדיון הכללי בשירי הקובץ, שכן מבחינות רבות הוא אינו אופייני כלל לשירי מוסקבה של המשוררת. הניגוד החריף שביסודו של שיר זה אינו כרוך בעימות של חלום ומציאות, אקסטזה ופיכחון, אושר ויגון, אלא בהעמדת אהבתה של הדוברת, עמוקה ומתמשכת, לעומת הדלות של הקשר המוחשי בינה לבין האיש האהוב עליה. עיניו ה'זכות' הן העיניים שהיו יכולות וצריכות לראות אותה ראייה מלאה, אך היא לא זכתה מעולם לגעת בהן בשפתיה נגיעת נשיקה; קולו הוא הקול החודר, המגיע עד תהום נפשה; אבל קול זה לא השמיע באוזניה מעולם 'דבר-קבה חרישי'. הקשר בין הדוברת ונמען השיר היה קצר ועמום, מבוזבז על דברי חולין ועל גישוש שלא יצר מגע: 'בדמדומים עברנו, / ולא נדלק היום'. לאחר תקופה קצרה של קרבה, שלא התמצתה, נפרדו השניים. הדוברת של השיר שומעת על אודות האיש האהוב מפי אנשי ביניים. 'אומרים' שהוא, כנראה, לא שכח אותה. אבל היא אינה מניחה לעצמה להתנחם בדמדומי הרגש האלה, שאין בהם לא אור ולא חושך. היא מעדיפה על פניהם את ההכרה הברורה, המביאה לחתימה הפסקנית והקשה של השיר: 'גם לא תזכרני, - / כי אין מה לזכור'. שני טורי סיום אלה – דיבוריים, בוטים, כמעט גסים – מזדקרים יוצא-דופן מעל למתאר הנוף הלירי של כוס קטנה בראיזם התמציתי שלהם, ששוב אינו הראליזם השגרתי של איזו confidante מפוכחת ודורשת טוב, היודעת כי 'פרחי

אהבה ישנים' לא לנצח יוסיפו לפרוח. הראליוז נובע כאן לא מנסיון חיים מוכלל אלא מעלבונה של האישה האוהבת, היודעת שהמאורע הרגשי והפיזי שהיה צריך לקרות הוחמץ. 'אין מה לזכור' מפני שלא התרחשו הקרבה, המגע והחדירה (האיש האהוב לא חדר אל תוך האהובה לא רק בגופו אלא גם בקולו, בדבריו, אף שקול זה יכול להגיע 'עד תהום-נפשי') שלהם ציפתה הדוברת. יתר-על-כן, מניעתם סיכלה, כנראה, גם מגעים משמעותיים אחרים, שנתקלו בחיץ של הקשר הרגשי והארוטי שלא מוצה. משום כך נפתח השיר במילה 'גם': 'גם אותך לא ידעתי': גם אותך, האיש שהייתי יכולה 'לדעת' (במלוא המשמעות של הפועל העברי הכולל ידיעת בשרים) אילו ניתן לי, 'לא ידעתי', וממילא לא ידעתי ולא הייתי יכולה לדעת גם את האחרים.

'גם אותך לא ידעתי' מבשר את הטונאליות של רבים משירי חרוזים, אף כי גם הוא רך ומעודן לעומת הסיכום ה'יבש', הכמעט אכזרי, של פרשת האהבה המוחמצת בבית כגון:

אֲנִי נִכְנָסֶת לְחֶדְרוֹ.  
(רְאִיזוֹן בֵּן שְׁנֵי רֶגְעִים).  
צְמָצוּם-מְלִים. שְׁרֵטוּט-עֶפְרוֹן.  
נִגְמָר. וְזֶה - חַיִּים!

(חרוזים, עמ' 34)

כאן פרקה הדוברת עול, שעדיין לא השתחררה ממנו לחלוטין בשיר המוקדם יותר. תוך כדי כך ויתרה על ליפוף החוויה הקשה, המשפילה, במלוס אלגי רך, קטעה את משפטיה לשברי משפטים, המשקפים בלקוניות שלהם את הדלות והשבירות של החוויה המתוארת; ועם זאת היא גם נתנה ביטוי חריף להשפעה המתמשכת של החוויה על המשך חייה בטור האוקסימורוני: 'נגמר. וזה - חיים!' המאשר, מחד גיסא, את הקיטוע והחלופיות של ההתרחשות שהסתיימה כה מהר, ומועיד לה, מאידך גיסא, מעמד של מאורע המשפיע על כל ה'חיים'.

מסתבר, שזמן קצר לפני עזיבת מוסקבה, ובוודאי לא בלי קשר לעזיבה זו שהיתה ממשמשת ובאה, אורה המשוררת עזו וביקשה ריאיון נוסף מן הגבר שהטביע בחייה חותם כה עמוק אבל גם כל-כך בלתי-מספק; ריאיון נוסף אחרי 'שמונה-עשרה שנים'. הריאיון התקיים - קצר, סתמי, אבל לא מיותר. בשיר שכתבה אלישבע במוסקבה באדר תרפ"ה, כמה שבועות לפני נסיעתם של הביכובסקים, תיארה את ה'רגע' המיוחד של הפגישה המחודשת. התיאור עדיין היה טבוע בחותם הפואטיקה ה'מאזנת' והמרככת של שירתה המוקדמת. הפגישה היתה, כמובן, מאכזבת. הדוברת התאמצה להכיר את פני הגבר האהוב בקלסתרן של האיש הזקן שעמד מולה, ונאלצה להודות כי 'היד אשר בידי נוגעת - / יד זר הנה, ואין בה רעד...' (חרוזים, עמ' 21). היא לא יכלה שלא לשאול: 'אם לזה פללתי? / אם זהו כל חזון חיי?' (שם, עמ' 22), אך בו ברגע גם סתמה את פי השואלת שבה: '- ארור השואל! הנה ראיתי, - / דיי...'. לפחות התקיימה משאלתה, שעליה חזרה בתפילתה מדי לילה: שהאיש יישאר בחיים. בשיר נוסף, שנכתב כבר בתל-אביב, ניסתה המשוררת לדלות מתוך החוויה 'אשר' ו'פלא', אותם אושר ופלא אשר הפיצו את אורם על-פני האומללות של יום השלג החורפי,

הכהה, במוסקבה הרחוקה. היא עשתה זאת באמצעות בריחה אל המיסטיפיקציה והערפל המטפיזי המוכרים לנו מכמה משירי כוס קטנה: 'הפעם כבר נצחתי; / העבר - הוא גם עתיד'. כן, יום תמול לא גז הפעם, - / עוד יחיה, יחיה תמיד!'. שני השירים נכללו בחרוזים כמחזור אחד (בכותרת הבומבסטית: 'לְנֶצַח', עמ' 20-25), אבל הם שייכים בבירור לרובד מוקדם יותר ביצירת המשוררת ומגלים את הפואטיקה השקטנית (הקווייטיסטית) האופיינית לרובד זה, כשהיא שרויה כבר בשלבי דעיכתה. האיזון של הניגודים איננו עולה בהם יפה, כפי שמעידה השבלוניות וההיפרבוליות של הלשון הפיגורטיבית ('כגלי ים בשעת הסער, / עלי שטפו הזכרונות', 'מה דל - הגשר / על תהום השכחה שבחיים! וכו'), שהמשוררת נזקקת לה בניסיון המאומץ להוכיח את מה שאינו ניתן להוכחה, היינו, שה'מאורע', מפגש נדבה שנידב הגבר המודקן לקבצנית הרגשית שאחזה בשוליו, היה 'מופלא', משנה את טבע המציאות, הופך עבר עלוב להווה ולעתיד מפוארים. בצדק פסלה המשוררת את שני השירים כשהגיעה לכינוס אחרון של שירתה בתש"ו. ההצדקה לפסילה נבעה, מכל מקום, לא רק מאיכותו הפיוטית הירודה של המחזור אלא גם מאי־התאמתו למפנה הדרמטי שחל בהתפתחות שירתה עם עלייתה ארצה; זה המפנה שבא על ביטויו המובהק בבית בן ארבעת הטורים, שבו סיכמה המשוררת את אותה פגישה בת שני רגעים, שתוארה ונדונה באריכות ב'לנצח'. אגב סיכום חפוז וכמעט־זולגני זה הזכירה הדוברת של השיר ('אני נכנסת לחדרו') גם את האושר המזור שהיה כרוך בפגישה; אלא שהפעם לא חששה לקרוא לדברים בשמם: היה זה 'אושר משפיל', שעליו אין היא חייבת דין־וחשבון לשום אדם בעולם, ואת סודו לא ידע 'לא שד, לא בן־אדם!' (שם, עמ' 34). מתגלות כאן אותן חירות ובוטות שנתגלו ב'נגמר. וזה - חיים!'. במקום לטרוח על העמדת הצדקה מטפיזית לאושר בלתי־מכובד, הדוברת מודיעה בפשטות שהיא 'מצפצפת' על מי שיקבל על עצמו לשפוט אותה. היא היתה מושפלת ומאושרת - זהו זה!

אלישבע נטשה עתה כמעט לגמרי את מנגנוני האיזון והריכוך שעיצבו לא רק את הפואטיקה של שירתה בתקופה המוסקבאית אלא גם את הדינמיקה של העולם הנפשי שהשתקף בה. כך התפרצו לתוך השירים שכתבה בחודשים הראשונים לעלייתה רגשות קשים, אשר קודם לכן רוסנו היטב או מצאו ביטוי בשירים שנותרו נעולים במגרה (כגון השיר 'גלות'). בראש ובראשונה התפרצה ותבעה את ביטויה תודעת ההחמצה, החמצת האושר והפורקן האישיים־הליבידיאניים. כביכול, כל עוד חיו המשוררת והגבר האהוב עליה בעיר אחת היה חידוש הקשר ביניהם בבחינת אפשרות, חלום שאפשר היה לחולמו. עתה, אחרי העקירה ממוסקבה, נופץ החלום, מה שהפך את הדיבור הגלוי על אודותיו ואליו (אל הגבר הרחוק, הבלתי־שומע ממילא) לבלתי־נמנע. המחזור 'פתיחה' עומד כולו בסימן הפנייה אל הנמען הנבצר מגשת - משום המרחק הגאוגרפי המסמל מרחק רגשי בלתי־עביר. הצורך בדיבור עליו ואליו והידיעה הברורה שדיבור כזה אינו אפשרי הם שיוצרים את אוירת המועקה המיוחדת למחזור זה. השיר הראשון שבו ('והיה דמיוני למציאות', עמ' 4-5) מגדיר את המצב שנוצר אחרי הפרידה, שהביאה קץ לחיי הדמיון והחלום (החיים בצל האפשרות של חידוש הקשר) והעמידה את הדוברת מול המציאות של ההחמצה והכישלון. 'בינינו - ימים רועשים', היא קובעת,

ומציינת בכך לא רק ריחוק גאוגרפי הנראה לה עצום אלא גם איזו סערה נפשית (ימים רועשים הם גם ימים סוערים), שיש בה דווקא כדי להרחיק ולא לקרב, והיא כמין סמבטיון, המפריד את הדוברת מן הנמען שלה. כשתחזור הדוברת ותסיים את השיר בשורה הטעונה הזאת (כדרכה של אלישבע לסיים שירים בשורת הפתיחה שלהם או בשורה מרכזית אחרת מתוך הבית הפותח) היא כבר תוסיף לה את ההכרה בגעגועים לנמען כגעגועים ל'זכר צורב', שעם כל הכאב שהוא גורם כבר איננו אלא זכר, דימוי נפשי שאיננו יכול להיעשות לנוכחות. במהלך השיר עדיין תנסה הדוברת להפעיל כמה מתכסיסי האיזון המוכרים לנו משירים קודמים. לעומת הדברים בבית הראשון על הדמיון שהיה למציאות ועל הימים הרועשים – אותו מכשול פיזי ונפשי סטיכי, שאיננו מאפשר מעבר בחזרה מן המציאות אל הדמיון – היא מעמידה את הקביעה: 'ובלילה זורחים – אין מספר – / על ראשי כוכבים חדשים', לכאורה יש בדברים מן הניגוד. אם הדוברת מופרדת מאהובה עלידי בהירות הפיכתון המציאותי, היוםי, הרי הלילה, עידן החלום, יכול אולי להציע קשר מחדש עמו. מה גם שהלילה מזרית על ראשה כוכבים חדשים לאין מספר – כוכבים היכולים לייצג תקוות ומאוויים חדשים, שיבואו במקום אלה שנסתם עליהם הגולל. במידה מסוימת מוצבים השמים בהמון כוכביהם הזוהרים לעומת הימים הרועשים כמין סטיכיה חיובית לעומת סטיכיה שלילית. אבל בהמשך השיר מסתלקת הדוברת מכל אשליה. בבית האחרון מופיע מחדש הלילה המכוכב של הבית הראשון ('ישוב לילה'), אלא שכאן, כאמור, נחלף זההר הכוכבים בזכר הצורב, והימים הרועשים, המסוערים, המפרידים, חוגגים את נצחונם בשורה המסיימת. בשני הבתים המרכזיים של השיר עוברת הדוברת בהדרגה מן הנינוחות המסוימת של הבית הראשון למרירות הגלויה של הסיום. היא מודה, אמנם בלשון מטפורית עקיפה, שההינתקות מן האהוב, שהיתה בבחינת מעשה מודע ומכוון ('מה אמר – כך היה רצוני') גרמה לשבר שאין לו תיקון. כל חייה הרי לא טיפחה וגידלה דבר 'חוץ מכם, חלומות נשכחים!', אבל הפעם עשתה מעשה שיש בו כדי להביא כליה על חלומותיה. עדיין היא אינה מוכנה לקבל את הדין במלואו. אם 'שגה גורלה' והיא 'נגעה בסוד חלומה' – כלומר, נגעה במה שאסור היה לגעת בו, ערטלה מה שאין לערטלו, נטלה את העמימות מדבר שאין לו קיום בלעדית, עדיין היא יכולה אולי לנסות ולתקן את שעות. האמנם תושיט 'ידי לחלל', / להחריב אגדת עולמי? היא שואלת. אולם נראה שהשאלה איננה מעידה אלא על עובדה מוגמרת – מרתיעה ומפחידה אמנם. עצם השימוש במילה 'אגדה', על כל החיוב המדומה שבה, מעיד על כך שהשאלה היא רטורית בלבד. כ'אגדה' צפוי עולמה של הדוברת לחילון ולחילול, ובמקום שהיה בו הדמיון למציאות אין אחיזה לאגדות. למעשה, לא זו בלבד שהדוברת החריבה את האגדה, אלא שהיא גם פיתחה כלפיה עמדה שיש בה משום מרירות וטרוניה. אלה האחרונות ניכרו היטב בטורים הפותחים את הבית המסיים: 'וכי מה בפתגם היפה: / "אוהבים ואינם נפגשים?" – מהדהד כאן קולם של שירי הוויכוח מכוס קטנה. הדוברת מעמידה בסימן שאלה את הפתגם, שהוא אמנם 'יפה', אך כנראה מוטעה ומבטא חוכמת חיים פגומה. וכי מה יש בו, בפתגם, היא שואלת, ומרמזת על כך שאין בו כל ממש. הפתגם משווה איזה רוך רומנטי, אולי מידה של אצילות, לאוהבים המאופקים שאינם נפגשים, ובצורה זו הם מותירים את אהבתם

ב'טהרתה' ובמלוא כוחה – שהרי אם היו נפגשים יכלה אהבתם להגיע לא רק למימוש אלא גם למיצוי ולסיום. הדוברת, אשר בעבר אולי היתה נתפסת ליופיו של הפתגם, דוחה אותו עכשיו בתוקף. היא יודעת עכשיו כי אין בו אלא אומללות, החמצה ופחדנות. ההיזכרות בפתגם, המסכם באופן כה תמציתי את פרשת אהבתה המוחמצת, מעוררת בה עתה מרירות וכאב המסתמנים בשורת הנקודות המפרידה את צמד הטורים הפותח מצמד הטורים הסוגר בבית המסיים. השיר נחתם בהודאה במציאות של לילה, שאין עמו אלא זכר צורב וגעש, שהוא בעת ובעונה אחת רעשו של הים וקול סאונה של הנפש המתמרדת והקובלת.

אם השיר הראשון עדיין מנסה לכלכל את הרגשות הקשים בדרך האיזון והמגע העקיף (כביכול, עדיין לא ברור אם הדוברת תושיט יד ותהרוס את 'אגדת עולמה' או תירתע מכך), הרי השיר השני שבמחזור (עמ' 6-7) מתנער לחלוטין מניסיון כזה. הדבר ניכר מיד בהבדלים המלודיים והסגנוניים שבין שני השירים. 'והיה דמיוני למציאות' משחזר במידה מסוימת את המלוס המתנגן, הרך, של השירים המוקדמים, שחייב, בין השאר, משפטים מאוחים, מחוברים זה לזה לא רק על-ידי וו החיבור ומיליות קשר אחרות אלא גם על-ידי קשרים של שאלה ותשובה ('מה אמר? – כך היה רצוני', 'האוליטה ידי לחלל, / להחריב אגדת עולמי?') ומשפטי תנאי ('אם שגה גורלי הפעם' וכו'). רק בסיומו של השיר מתחיל תהליך של ריסוק תחבירי: הותרת שאלה ללא תשובה ('וכי מה בפתגם היפה' וכו'). התשובה לשאלה רטורית זו היא בטור הנקודות המפריד בין שני חלקי הבית האחרון) והעמדת שכרי משפטים חסרי נשוא ('שוב הלילה'; 'זכור צורבי'). אמנם, גם כאן תהליך עודו מעוכב על-ידי שימוש במיליות ובאותיות של איהוי. לא כן הדבר בפתחת השיר השני, היוצא לדרכו בארבעה קטעי משפטים מופרדים זה מזה בנקודות: 'הרי יהודה. סלעים. אבנים. / יפי פראי זור'. בצד הריסוק התחבירי ניכרים כאן גם ההקשחה וחיידוד הזוויות במלוס, המושגים הן על-ידי סילוק חריות הסירוגין האופיינית הגברית/נשית והעמדת הסיומות החוזרות על ההטעמה הגברית בלבד (כך בבית הראשון והרביעי, אך לא בבתים שביניהם) והן על-ידי שימוש בטורים בעלי אורכים משתנים. הרצף המלודי והענייני נקטע תכופות לאורך כל השיר משום הקפיצות והמפנים במחשבתה של הדוברת, המתקשה להתרכז בעניין אחד.

לכאורה עוסק השיר בתיאור מרחב ומספר על נסיעה במכונית לירושלים. למעשה, הרקע המרחבי חשוב כאן רק בשל היותו 'זר', 'פראי' ומסוכן. המכונית הטסה 'כעל כנף-נשרים' מסיטה את דעתה של הדוברת, מחד גיסא, אל הגבר האהוב שנותר במוסקבה, ואשר אותו היא דימתה לנשר, ומאידך גיסא היא משרה עליה סחרחורת ותחושה ש'הדרך נשמטת מתחת רגלי'. זרות, ניתוק, סחרחורת, תנועה מהירה, מסוכנת ובלתי-רצונית – אלה הן התחושות השולטות בשיר כולו. מצבה הנפשי של הדוברת מסתמן בקביעתה שהיא שרויה בתוך 'חלום מוזר' ('יושם לב ללקוניות ולמודרניות הדיבורית של המשפט: 'בראשי חלום מוזר'). זרותו של החלום או של המצב המנטאלי שהוא מתאר היא מורכבת למדי. מחד גיסא, היא כרוכה בתחושה של אי-שייכות לנוף, למקום, למרחב החדש על דרכיו המאובקות, הלבנות ('על רגלי אבק-דרכים לְבָנִים') והמפותלות – לעומת 'דרכים ישרים' הנמצאים 'אי-בוה' (כלומר, לא 'כאן', במרחב הקונקרטי של השיר). בתור שכזה החלום מגלם נתק בין הדוברת לסביבתה;

נתק המסתמן בניגוד הבינארי בין הרגליים, שכאילו נענו לאלמנט הסביבתי וקיבלו ממנו את אבק הדרכים הלבן, לבין הראש, שנותר כביכול שבו באלמנט של עצמו, בחלומו. מאידך גיסא, החלום 'מוזר' לא רק לנוף הפראי והזר של הרי יהודה אלא גם לעולם הרחוק, שהדוברת הותירה אחריה, לרבות האיש האהוב המצוי בו. על כך אנו עומדים בסיום השיר, שעה שהדוברת המתנה באוזני הנמען שלה (האיש האהוב) את ייסורי שכרונה אומרת כי מרוב סחרחורת 'כמעט שקראתי: "הה, בא אלי, / אל תוך חלומי המוזר!"...'. לכאורה, האיש האהוב מצוי במרכז חלומה של הדוברת. הרי בו עוסק השיר כולו, ונוכחותו היא זו החוצצת בין הדוברת לסביבה החדשה. אולם, למעשה, האהוב איננו מצוי בתוך החלום, שאם לא כן לשם מה היתה דרושה הזמנתו הבלתי־אפשרית להצטרף אל הדוברת הנמצאת בתוכו. מסתבר, שהחלום מבטא מצב של נתק משני הכיוונים – מן הארץ והמרחב החדש שהיא מציגה ומן האהוב והמרחב הישן שהוא שרוי בו. זוהי בועה, שכשם שהיא סגורה ולחוצה בתוך 'ראשה' של הדוברת היא גם סוגרת עליו ולוחצת אותו. בדברה על הדרכים 'הישרים' המצויים אי־בזה מוסיפה הדוברת את הקביעה: 'גם אפשר לחלום בקשר' – ניסוח מסורבל, כמעט עגתי, ובכל זאת חיוני ואקספרסיבי (לדעתי, עולה בהרבה על הגרסה המתוקנת של מהדורת תש"ו: 'בחלום יש טעם וקשר...', שירים, תש"ו, עמ' 67) של המחשבה, שבמקביל לדרכים הישרות, המחברות מקומות נפרדים ביצילות וללא מכשול, יש גם חלומות 'ישרים', המאפשרים תקשורת מלאה (ברור שעליהם להיות הדדיים). אפשרות רצויה זו מסתמנת בביטול הניגוד הבינארי בין הרגליים לראש – הרי הרגליים הולכות מעדנות בדרכים הישרים כשם שהראש 'זורם' בחלומו המקושר. ברור שלא זה המצב המתואר בשיר. חלומה של הדוברת הוא 'מוזר' לא רק בשל היותו 'זר' ל'כאן' אלא גם בשל היותו מנותק, חסר שייכות ושותף 'שם'. לאורך השיר אין אף רמז קל לכך שהדוברת משלה את עצמה בעניין זה. היא יודעת כי 'כל חיי – מכתב ללא תעודה' (כלומר, ללא כתובת), 'שיר לא תשמענה אזניך...' – כלומר, חיים ללא קשר ותקשורת. אם יינתן לה לבטל את הניגוד הבינארי בין הראש והרגליים, היא תוכל לעשות זאת, בסיום השיר, רק באמצעות יצירת זהות שלילית של שני האיברים. בבית הראשון גילמו הרגליים מכוסות אבק הדרכים איזו אפשרות של הסתגלות למרחב החדש, ואילו הבית האחרון נפתח בשורה: 'הדרך נשמטת מתחת רגלי', כלומר הדרך, שקודם לכן העניקה את אבקה למי שטרח והלך בה, מתנתקת עתה מן הדוברת ומתנכרת לה. הראש, מצדו, מנסה לשווא להבקיע מתוך הבועה באמצעות ההזמנה של האהוב שיחדור לתוכה ויצטרף בה אל הדוברת. אבל ההזמנה אינה נשלחת (כמעט שקראתי), משום שגם אילו היתה נשלחת לא היתה נענית, שהרי הדוברת ואהובה אינם חולמים 'בקשר'. הראש נותר אפוא מנותק כשהיה, ועתה גם הרגליים נותקו מן הקרקע. הדוברת מרחפת בחלל. תחושת השיכרון, הסחרחורת ואיבוד הדרך שלה מלמדת על ריחוף כזה. מכאן הניתוק התחבירי והענייני האופייני לקטע המרכזי בשיר. כביכול הדוברת אינה יודעת 'איפה היא נמצאת'. משפטיה, כמו תנועתיה במרחב – מקוטעים, תועים, סתמיים ('אולם אני... הרי יהודה – / ואני – וזכר פניך...' וכו'). השיר מבטא מצב נואש של דיסאוריינטציה ואובדן דרך.



בשיר השלישי (עמ' 8-9) הדינמיקה מתמתנת לכאורה. המלוס אף הוא מתרכז, מתאים עצמו למשבּי הרוח המתמשכים שהשיר מתארם. עם זאת, תחושת המשבר מעמיקה והולכת. לראשונה מופיעה כאן המילה 'אסון' כציון ההולם את מצבה של הדוברת. המשוררת קרבה להכרה כי מצבה בארץ הוא מצב טראגי, ודומה כי דווקא קרבה זו מחייבת את הנמכת הטון ואת האיפוק המתגלים בשיר, המציע משהו מעין בהירות טראגית לעומת הטשטוש המסוחרר של קודמו והמהמוה העקיפי של השיר הראשון במחזור. שוב, כמו בשיר השני, נפתחים הדברים לכאורה בעיצוב מרחב – רחוב תל-אביבי סמוך לים, שרוח מרעננת נושבת לאורכו. אולם המרחב מעסיק כאן את הדוברת עוד פחות משהעסיק אותה בשיר על הרי יהודה. זוהי מסגרת לתמונה שעיקרה פיצול, ניתוק והרס פנימיים. הפיצול והניתוק ניכרים כבר בטור השני, שבו הדוברת מדברת על הרוח הנושבת ברחובה לא כרוח הים, אלא כרוח ש'אומרים' עליה כי היא באה מן הים, כאילו הדוברת עצמה לא יכלה לוודא עובדה פשוטה זו. המילה 'אומרים' בגוף שלישי רבים מדגישה חלוקה חדה של המרחב החברתי של השיר 'לאני' מיוסר, שאינו מסוגל להתעניין בסביבתו, ול'הם' רחוקים, חסרי שם, מנוכרים, חסרי יחס לדוברת ומקושרים בסביבה הזרה לה. חלוקה זו מותרת בטור השלישי הנפתח במילים 'לא אדע' (כלומר, הדוברת אינה יודעת אם צודקים הדוברים המייחסים את הרוח לקרבת הים), המגביהות את החיץ בין 'אני' ל'אומרים'; שכן ברור, שיותר משהדוברת אינה 'יודעת' אם צודקים ה'אומרים' או טועים הם, היא אינה מעוניינת לא בצדקתם ולא בטעותם. היא גם אינה מעוניינת בסביבה וברוחותיה. המילים 'ים' ו'קרוב' מעוררות בה – בדרך ההיפוך האסוציאטיבי – רק את תמונת ה'שם' הרחוק, את זכרון המולדת והאהוב שנטשה. מה לה העיירה המזרח-תיכונית שהיא מצויה בה, ומי לה אנשיה או אפילו ימה הכחול. במידה שה'ים' הקרוב עומד בניגוד ל'שם' הרחוק הריהו חסר משמעות בעיניה. אבל הים יכול לציין גם רוחק, את מלוא המרחק שבין ה'כאן' וה'שם' ('ובינינו ימים רועשים'), ובתור שכזה הוא יכול לנתק את העולמות זה מזה או גם לגשר על-פני התהום המפרידה ביניהם. יתר-על-כן, בתור מי שאיננו מצוי, למעשה, לא 'כאן' ולא 'שם' הוא יכול לגלם את נפשה חסרת המרגוע של הדוברת, שהתנתקה ממקור חיותה ולא נקשרה בנקודת אחיזה חדשה. לא נתפלא כשנגלה בסוף השיר שהרוח הקובלת איננה אלא 'רוח נפשי', נשמתה של הדוברת התועה בין העולמות. הבית השני והבית השלישי ממשיכים עניינית ורטורית את ה'לא אדע' שבבית הראשון בדרך ההיפוך של 'רק זאת אדע'. השיר בכללו בנוי אפוא במסגרת תבנית של ליטוטס (קביעת דבר בדרך השלילה), שכמו היגדי ליטוטס רבים הוא בעל אופי של מיאוזיס (המעטה), הקטנה עצמית כנה או אירונית: 'רק על עצמי לספר ידעתי'. תבנית זו מעמדת איזו ידיעה כללית של אנושות בטוחה בעצמה וכביכול גם רחבת מבט עם ידיעתה המצומצמת של הדוברת, המבוססת על ניסיון אישי צר. ברור שזוהי דרכה של הדוברת לומר שהיא עוסקת רק במה שהוא עיקר, מבחינתה. תחילה מתמקדת הידיעה המוגבלת של הדוברת ב'שם', וליתר דיוק, באותם 'עשרה רגעים' / ודבור של 'מה בכך', שעליהם סיפרה ב'לנצח' כמו גם בשיר החד והקצר 'ראיון בן שני רגעים', כלומר, בפגישת הפרידה מן האהוב. אמנם, היא אומרת, לא היו בפגישה זו לא 'אשר' ולא 'חיים', ובכל זאת רק בה יכולה נפשה להיאחו.

אחר־כך מוסטת אלומת האור של הידיעה הטראגית לעבר ה'כאן', הארץ החמה (מ'אל הצפור'), שאליה 'שאפה' הדוברת 'תחת שמי גלותי'. הניסוח הציוני השגרתי אינו בא אלא כדי להכין את הרקע הניגודי לאמירה האימתנית: 'לא יִקְלוּ אסון בדידותי / לא שמים ולא אדמה'. למרות שהעלייה לארץ נבעה כביכול מן המניעים המוכרים והתקנייים – שאיפה לצאת מן הגלות, לעקור מארצות הקור לארץ החמה, שאולי תימצא בה גם איזו רווחה – היא לא הועילה דבר. היא רק אפשרה לדוברת להכיר בבהירות ב'אסון' בדידותה, שהוא אסון החמצת החיים הרגשיים והארוטיים במחיצת האהוב. מאסון זה לא ישררו את הדוברת לא השמים החדשים ולא האדמה החדשה. אלישבע מצטטת במכוון את ה'זרזון הציוני, שהרבה להעיד את השמים והארץ בעניין החידוש שהתחדשו החיים העבריים הלאומיים בארץ־ישראל (ידועה אמרתו של ביאליק על כך, שאין לעם שמים מעל לראשו אלא כמידת הקרקע שתחת רגליו. וראו סיום שירו של אצ"ג 'אתערותא': 'מיום ששבו לאדמה, נהיו קרובים לשמים', גרינברג 1990, עמ' 91). הצטיט (כמו הרמזיה בעניין הכוכבים ה'חדשים' ב'והיה דמיוני למציאות') בא לוודא שהקורא לא יחמיץ את הניואנס המכוון, הקובע כי התחדשות החיים בארץ אין בה כדי להשפיע כהוא־זה על הטרגדיה של המשוררת. הדוברת מוסיפה ומעידה עליה את השמים ואת הארץ, כשהיא קובעת בהמשך, כי המציאות הארץ־ישראלית החוגגת – 'שמים ושמש' מעל ו'זמרה ומחול' על הארץ (הזמרה והמחול הם, כמובן, הסינקדוכות המקובלות בתיאור האקסטוזה של ימי העליות התלוציות) – היא זרה לה לחלוטין, ואין היא מוצאת בה 'מקום להניח ראשי'. התיאור קובע לא רק את זרותה של הדוברת לנוף (השמים) ולחברה (החוגגים בזמרה ובמחול) אלא גם את הסתייגותה מהם, כאילו שפע האור והרעש הם המונעים ממנה מרגוע, ומשום כך אין היא מוצאת בתוכם 'מקום להניח ראשי'. משמע שהדוברת אינה שייכת לא לשמים ולא לארץ, כשם שהיא כבר אינה שייכת ל'שם' ועדיין אינה מקושרת ל'כאן'. היא נמצאת במין לימבו, שהיא מיטלטלת בו חסרת מרגוע, ללא מקום שתוכל להניח בו ראשה. מכאן ה'ידיעה' הנמסרת בסיום השיר: הרוח הנושבת בין השמים והארץ איננה רוח הים אלא היא 'רוח נפשי'. השיר, כמו רבים משירי אלישבע, כאילו מסתיים בנקודת המוצא שלו; אבל מול טור הפתיחה שבו 'הרוח נושבת לארך הרחוב', בטור שלפני הסיום 'הרוח שורקת על־פני החול'. הרכות המשובבת של הפתיחה נהייתה ליבבה נוקבת ומחוספסת. קרבת הים הוחלפה בהדגשת קרבתו של החול, שהרוח מתחככת בגרגיריו החדודיים ושורקת אגב החיכוך החורקני והמכאיב. כרוח 'שורקת' היא יכולה עתה לגלם את הדוברת, המתחככת גם היא בחולותיה של תל־אביב ובחולין החוגג שלה. השיר השלישי העמיק אפוא את תחושת ה'אסון' הכרוכה בחתימת סיפור האהבה הנושן, אשר 'שם', במולדת, כאילו התמשך בתוך חלום נוגה, ואילו 'כאן', בחולות תל־אביב ולאור שמשה הבהירה, נגזר עליו כיליון. בה בשעה הכניס השיר למחזור את מוטיב הרתיעה מן המציאות החברתית הציונית ואפילו המאיסה בזרותה השואנת והטרדנית.

השיר הרביעי (עמ' 10-11) מנסה להנמיך במקצת את החיץ בין הדוברת למציאות החדשה. הוא נפתח במילים 'גם פה', המלמדות על כך שבצד החידוש והשוני קיימת גם איזו המשכיות בין ה'פה' וה'שם'. ואכן, גם פה, כמו שם, בין היום והלילה מפרידה שעת הדמדומים המשרה

אווירה של כליון נפש, תוגה והרהורים, והמוציאה את 'אוהבי-ה]נדודים' ל'דרך שאין לה סוף'. למעשה, הדוברת שואלת כאן את עצמה, בהצביעה על שעת הדמדומים המגיעה 'גם פה', אם תוכל להמשיך גם בארץ בטוויית חלומותיה ובהשתקעות באותה תחושה יגונית רכה ומאופקת שבכוחה קיימה את החלומות גם 'שם'. לכאורה משיב השיר על השאלה - בדרכו המלודית והפיגורטיבית המיוחדת - תשובה חיובית, לפחות באורח חלקי. הוא מתבלט במבנה חריזה חריג של אאאב, גגגב, ההופך, למעשה, את ארבעת בתיו המרובעים לשתי סטרופות ארוכות בנות שמונה טורים כל אחת (שהרי הטור המסיים את הבית הראשון אינו מוצא את תיקונו החריזתי אלא בטור המסיים את הבית השני. הציפיה להשלמת החרוז מאחדת את שני הבתים). המבנה מאפשר התמשכות מוסיקלית, שאינה נקטעת בסוף הטור או בסוף צמד הטורים ואף לא בסוף הבית, אלא שומרת על נשימה אחת, הנפסקת קלות אחר הטור הרביעי ונמשכת לאחר מכן עד לטור השמיני. תוך כדי כך משפיעות על הקורא החזרות הרבות על חרוז אחד (אאא, גגג, דדד, ווו). בשיר נוצרת מוסיקליות מיוחדת של התרפקות, שעם כל הרוך שבה יש בה גם מיסוד האובססיה. זו ממחישה געגועים מתמשכים, כמיהה לדרך 'שאיין לה סוף'. גם כשמגיעים הדברים בטור הרביעי של הסטרופה הארוכה הראשונה לרגע של היפוך ('ואולם'), הכרוך בהכרה שהמקום החדש בעצם איננו מאפשר את הקיום המתמשך של הגעגועים הרכים, והוא קוטעם כשם שהוא קוטע את שעת הדמדומים הקצרה שלו שאחריה יורדת במהירות 'חשכת ליל' חד-משמעית, עדיין אין השיר נפרד לחלוטין מן הטון הרך והמתרפק שלו. הדימוי המתארך והולך, המשווה את הדמדומים הקצרים כל-כך ל'ליל-סיון / בקסם-ערפלים לבן / על שדות הצפון המענן', פועל פעולה דו-כיוונית. במישור ההשתמעות הלוגית הוא פונה לכיוון השלילה ובמישור הסוגסטיה הפיגורטיבית והמלודית עדיין נאחז הוא בחיוב. בראשון הוא מדבר על ההבדל, המפריד את ה'פה' קצר הדמדומים מן ה'שם', מקום ששעת הדמדומים מתארכת בו כאילו עד אין סוף. לעומת זאת, התכנים הציוריים-הפיגורטיביים של הדימוי מצביעים דווקא על ההמשכיות שבין ה'פה' ל'שם', שהרי מדומי הערב הקצרים של תל-אביב דומים לערפילי הלובן הממהרים להתפוגג בלילות האביב והקיץ על שדמות רוסיה. החריזה המשולשת והמצלול הרך (ליל - ערפלים - לבן - על) מחזקים את העדות של הציור.

הסטנצה הארוכה השנייה (המורכבת משני הבתים: השלישי והרביעי) נפתחת באנפורה 'ואז', המציינת את התוכן שלהם כתיאור מה שמתרחש בחושך, עם כביית הדמדומים הקצרים. היא מסלקת מן השיר את אווירת הרוך המתרפק ומדגישה את האופי הטראגי וה'סופני' של המקום החדש - לעומת ה'שם' החולמני-היגוני. הסטנצה משתמשת באלמנט של החזרה הכמו-אובססיבית על החרוז כדי להמחיש באמצעותה לא התרפקות הומייה אלא היטלטלות פראית שאינה מרפה. בתחילה מביאה חשכת הליל התפרצות של תאוה יוקדת המגולמת בנגינתו של 'כנור משגע, קובל, קובל'. הגמינאציו (קובל, קובל), בכל רכותו המצלולית, משתלב בתיאור מציאות נפשית נעדרת רוח, מתייסרת, 'מתהוללת', משוגעת, שאינה יכולה להשלים עם היוותותה של התאוה ללא סיפוק ופורקן. אחר-כך באים בהכרח הכביון, הדעיכה הנפשית, המוות המפסיק את הנגינה והמכמיש 'כל שושנת-גנה [...] תחת על חנה'.

החן, היופי הארוטי, כיוון שלא מומש ונוצל, נעשה למשא כבד, לעול, השובר תחתיו את גבעול השושנה וגוזר עליה קריסה וכמישה. בכך מגיע השיר לסיומו באלם (סוף הנגינה) ובמפולת. בכללו הוא משמש במחזור הן כאינטרמצו מוסיקלי מעודן הן כחדירה ראשונה לתחומו של הנוקטורנו – שיר הלילה. אמנם, הוא אינו מקדם את המחזור מבחינת העלילה הסיפורית (סיפור האהבה) ומסירת רשמי הסביבה החברתית, אבל הוא מרחיב ומעמיק את ההצגה הפרויקציונית של המרחב כגילומו של מצב נפשי משברי, ובעיקר מחדיר הוא לתוכו את היסוד הליבידיאני החשוף, הכמעט בכחנטי, המתאים לאווירת הלילה. אם עד כה דובר רק על אהבה שלא מומשה, עתה מדובר בפירוש על תשוקה 'משוגעת', משתוללת, ועל כאב עמוק של תאוה לא נהיה. קשה להבין מה היו טעמיה של המשוררת כשהחליטה להדיר את השיר מאוסף שיריה הכולל של שנת תש"ו. נראה שהדרה זו היתה כרוכה, בין השאר, בפירוקו של המחזור לשירים נפרדים (החלטת עריכה שמוותר לחלוק על התבונה שבה). מכל מקום, בתוך המחזור מכין השיר הרביעי את הרקע לשיר החמישי, שהוא הארוך, החשוף והטראגי שבכל השירים.

השיר החמישי (עמ' 12-14) עוסק לכאורה במאמץ עליון של הדוברת 'לצאת מעצמה' וליצור זיקה כלשהי בינה לבין 'החיים שמעבר למחיצה', החוץ החברתי במובנו הקולקטיבי והאינדיבידואלי. כמובן, היא מעלה חרס בידה והניסיון מסתיים בכישלון חרוץ. תחילה היא פונה אל המציאות החברתית הציונית ומדווחת עליה לכאורה בחיוב. החיים מעבר למחיצה הם 'טובים ופשוטים עד מאד': 'ביום – העמל, בערב – שירה' (במילים ספורות מציגה הדוברת את המציאות הציונית-החלוצית במונחה שלה). כמובן, האירוניה מתגנבת אל הדברים תכף ומיד. כבר התואר 'פשוטים' הוא בעייתי, חיובי (המילה 'פשוט' שימשה במילון של התקופה בעיקר במשמעות חיובית) אבל גם שלילי. השלילה מתבררת בטור האחרון של הבית הראשון, שבו קובעת הדוברת כי הפשטות של החיים מסביב היא כזאת שכבר אין להם צורך ב'יפי' וב'סוד'. הוויתור הזה יכול להיות חיובי כשהוא לעצמו, אבל אין הוא מותר מקום לדוברת בחברה ה'פשוטה' המתוארת, שהרי לה יש לב מלא 'סודות', ולמי תגלה, במקום שאין בו צורך ב'סוד', את 'סודות' לבי האכול שגעון? כלומר את סוד תשוקתה חסרת המימוש, באוזני מי תתנה את שכרון רוחה, שאינו נובע לא 'משיר נצחון' ציוני ואף לא 'מיין-ענבים' פשוט, ובו, כנראה, מגולם משהו מאותו יופי שכבר אין צורך בו? כך נרתעת הדוברת מיצירת קשר עם הסביבה החברתית, אף-על-פי שהיא מוכנה לדבר (לא בלי אירוניה) בשבחה. נותרת האפשרות של יצירת קשר אינדיבידואלי, אשר בעולמה של אלישבע חייב להיות קשר רומנטי. לאי-האפשרות של אפשרות זו מוקדשים חמשת הבתים הנוספים של השיר.

אם חלקו הראשון של השיר, זה העוסק בסביבה הציונית, היה בעל אופי ציבורי ועל כן גם 'ומי' (גם השירה בערב, בתום יום העמל', היא מבחינה זו הווייה של יום), הרי חלקו השני, הפרטי, הוא 'לילי'. המשוררת כותבת כאן נוקטורנו מורחב המציע מימוש סיפורי של הדברים על הכינור המשוגע והתשוקה המתעוררת בשיר הקודם. במקום הדברים הכוללים מופיעים בו מצבים מומחשים והערות שהן מעין דיבור פנימי של הדוברת בתוך המצבים

המתוארים. מה שבשיר הקודם נמסר בסמלים ובמטפורות שגרתיים (הכינור הקובל, השושנה הכומשת) נמסר עתה כחלק מרקע מוחשי. הכינור ממשיך להשמיע את נגינתו התאוותנית, אבל זו כבר איננה אלא נגינה של בית שיכר, המציע צלילי חמדה ועוררות חושים לבודדי הלילה ולזוגותיו. עם לילה, 'בשעת קריאת הכנור' (הנעשה בניסוח זה מקביל לתרגול, אף הוא סמל של תאוה מינית חשופה), יוצאת הדוברת לטיול לילי בדרכי החול של העיר הקטנה. לא ברור – כנראה גם לא לה לעצמה – למה בדיוק היא מתכוונת בטיולה זה. מחד גיסא, יש כאן משהו משוטטותה של האישה המחפשת את שאהבה נפשה, בדומה לשולמית משיר השירים. לא חסר כאן אפילו קורט משיטטה של הזונה, המתבוננת בפני הגברים שברחוב בצפייה להיענות מינית. מאידך גיסא, הדוברת מתארת עצמה כמי שנזהרת מאוד להגן על פרטיותה ועל כבודה. היא יוצאת העירה ו'פניה מולטים' – בכך יש הן מן ההיסטריות והן מן ההתערטלות, שהרי הלסת פנים היא סימן מסימניה הקדומים של הזנות (ראו סיפור יהודה ותמר בספר בראשית). היא גם קובעת בנחרצות מוגזמת 'משהו' על כוס ייני / יודעת אני, יודעת לשמרו!'. למה היא יכולה להתכוון אחר שאמרה בבית הראשון של השיר שהיא אינה משתכרת 'מייין-ענבים'? ככל הנראה, מדובר כאן בשיכרון ארוטי, שהדוברת החליטה להקפיד על הימנעות מחשיפתו. ההחלטה הנמרצת מדי (המתגלמת בגמינאציו: יודעת אני, יודעת) מעידה על כך שלמעשה הדוברת היתה רוצה לחשוף את תשוקתה. הדברים על השמירה היתרה של 'כוס ייני' יכולים ללמד על כך שהדוברת, במודע או שלא במודע, חשה את הכוס המפכה בתוכה, את איבר מינה המשתוקק, ומחליטה שלא להעניק מטובו למי שאינו ראוי. עד מהרה היא נתקלת ברחוב ב'גבר יפה', המעורר ללא ספק את תשוקתה. עיניה חולפות על פניו, על חיוכו הנעים, על ראשו הזקוף, מודדות את מידות גופו ובגדיו הנאים, נתקלות בפרח השושנה האחוז בידו, והמלמד על כוונותיו: מפגש רומנטי עם בת זוג. היא פונה אליו בשיח פנימי מלא מרירות ונרתעת מפניו. לא ברור אם רתיעה זו באה בתגובה על מבטו 'החוצף', שנענה למבטה המשתוקק וקבע את מידות נשיותה, או שהיא באה דווקא כתגובה על היעדר התעניינות ארוטית מצדו של הגבר המושך, המשחר אחר בנות זוג צעירות יותר. המשפט המסיים את התיאור: 'הלאה! אותי לא תחמוד, חצוף!', ניתן להיקרא בכפל מובנים – אסור לך לחמוד אותי, גבר מחוצף, לך הלאה מזה! או אותי אינך חומד, ומבטך המחוצף אומר זאת ללא הסתר, ובכן הסתלק מכאן. החציפות יכולה להיות זו של התעניינת מינית גלויה מדי או של היעדר בוטה של התעניינות כזאת. מכל מקום, הפגישה הדו-פרצופית פותחת בלבה של הדוברת הנודדת בדרכי החול את החלל האפל והעמוק ביותר. אחר שסילקה מעליה את הגבר המעוניין או הבלתי-מעוניין ושלחה אותו לבית היין, במקום שבו 'קללת הכנור [...] קובלת עלי' (אבל מבלי שמנגינת התאוה תהיה נובעת 'מהלב החי'), היא נותרת לבדה, ממשיכה לצעוד לקראת מאהב אחר, ששמו אינו נזכר אבל קרבתו וראית ('הוא ודאי קרוב... עוד מעט חכי, / נפשי, וראית, וידעת הכל!...'). אין זה האיש שאהב-לא-אהב אותה ובגינו היא 'סופדת עולם על מי שלא מת, / ארוסת נצחים למי שלא חי', כנאמר בחתימת השיר. מי שמצפה לדוברת 'בכליון דרכי' ועתיד לגאול אותה ממצב העגינות או האלמנות-המדומה, שהקפיא אותה רגשית בעודה

אדם חי, הוא המוות. בייאווה ובאסונה מבקשת היא את קרבתו. בכך מוסר מעל פני השיר צעיף הדו־משמעות הארוטית. הייאוש מארוס מפנה את המקום באורח חד־משמעי לתַנְטוּס. בכך הגיע המחזור לנקודה הנמוכה או העמוקה ביותר של הייאוש. הדוברת שרויה כאן בעת ובעונה אחת בליל תאוה שהוא גם לילה האפל של הנפש. קריאתה למאהב נהפכת לקריאה לגאולת מוות ממצאות פנימית וחיצונית בלתי־נסבלת. המוות טוב מארוסי נצח למי שאינו חי או מאלמנות נצח לבן זוג שלא מת.

השיר האחרון במחזור (עמ' 15-16) הוא בבחינת אנטי־שיא שקט ו'חיובי' יחסית. לא במקרה מצאה לו המשוררת, כאמור, גם מקום בין השירים החותמים את כוס קטנה. היא מנסה כאן לשוב ולאמץ לעצמה את מצוות האיזון – אחר שפרקה את עולה לחלוטין בשירי המחזור הקודמים, אלה שלא כללה בספרה הראשון. השיר נזקק לניגוד בין יום ללילה (או ערב), שפותח כבר בכל חלקו השני של המחזור (שירים, ד', ה'), כשם שהוא שב ונזקק למציאות החברתית של ה'עמל' תוך כדי ציטוט הצמד עמל / גמל, שהיה רווח בשירת התקופה (יא, עמלי... יא, גמלי...). הגמלים עוברים לפני ביתה של הדוברת בכל שעות היום, נושאים זפוף לבניין בתיה של תל־אביב וממחישים קיום של 'עמל נמלים'. אולם לעומת טרחתם הבלתי־פוסקת, שהיא תמצית 'חיי אדם', יש בהם גם משהו מן החלום, שהוא 'חיי כל לבב' (ולא רק לבה של הדוברת). הכפילות הזאת, שהיא כפילות היום והלילה (ביום: עמל, בלילה: חלום), ניכרת מצד אחד בגופם הגדול של הגמלים ומן הצד האחר בראשם הקטן (יחסית) הנע בתן מופלא על גבי צווארם הגמיש הארוך. בתום יום העבודה הבהיר, מוצף השמש, מנסה הנפש הגלמודה (שהדוברת אינה טוענת כאן לבעלות בלעדית עליה) 'לאחד לבבות נבדלים' לאור 'כוכבי זכרונות'. הדוברת נזכרת, כמובן, בגבר שסביב הקשר הבעייתי עמו הסתבכה הפקעת הנפשית אשר כמו נקטעה עם העלייה לארץ. היא נוהה אחר החלום, שדרכו 'לאחד לבבות נבדלים', וכמעט אין היא מאמינה כי האיש יזר לי [...] ונבדל'. תחושת הקשר עמו מתעצמת פתאום, והריחוק והזרות שקטעו אותה כאילו מתפוגגות. אבל הדוברת אינה מניחה לעצמה להיסחף. בעדינות היא מזכירה לעצמה את הפער בינה לבניו בעוד היא שואלת שאלה כמו לא־רלוונטית: 'מתי תוכל להבין / את החן שבראש גמל?'. האיש, כנראה, לא יוכל להבין חן זה, וממילא לא יוכל גם לקבל את הוויית חייה של הדוברת השרויה בעולם ה'עמל'. משמע, הוא מנותק לחלוטין לא רק מן המקום והאווירה שהיא שרויה בהם (המזרח, ארץ־ישראל, העיר החולית שהגמלים טורחים בלי הרף בבניינה), אלא גם ממנה עצמה. זהו נסיונה המאומץ ביותר של הדוברת להתרחק מן ההכרה בניתוק הקשר הרומנטי עם האיש הרחוק כבמציאות טראגית. סוף־סוף ניתוק זה מקורו לא רק במשגה גורלי שלה, אלא גם באיזה ליקוי הבנה וקוצר ראייה מצדו, שהיא אי־היכולת להבין את החן שבראש הגמל כמוהו כאי־יכולת להבין את היופי שבחיי היומיום, שבמציאות האנושית הנורמטיבית והתקינה. החן שבראש הגמל אכן נתון בהקשר חסר חן, אבל דווקא משום כך חשובה כל־כך היכולת להבחין בו. האם אפשר ללמוד מכך שהדוברת עצמה למדה לגלות את החן הזה, כלומר, להשלים עם 'החיים שמעבר למחיצה' ולנסות למצוא את מקומה בתוכם? ספק אם כך הוא. דומה שבאמצעות האהוב הרחוק היא נזפת עדינות בעצמה: מתי סוף־סוף

תלמד לראות את היופי במציאות חסרת היופי וה'סוד'?! מתי תפנים את הידיעה שהכמיהה והחלום אינם נחלתה הבלעדית, אלא שהם 'חיי כל לבב', ושכל הטורחים והעמלים כאן סביבה כמהים וחולמים ומשתוקקים כמוה?! מתי תדע לוותר על חלום היופי ולהסתפק במציאות צנועה יותר של 'חן'?

הסיומת של מחזור ה'פתיחה' היא כמו-רגועה, אבל המחזור בכללו אפוף ייאוש ותחושת אסון. עלינו לראות אותו לא רק כפרק מחדש, מתפרץ, בשירת אלישבע, אלא גם כפרק מפרקי שירת התקופה, תקופת העליות החלוציות של שנות העשרים. כשאנו מתבוננים בו בפרספקטיבה זו ומתוך השוואה לפרקים המרכזיים, ה'קלאסיים' של 'שירת העבודה' בת הזמן (הפואמות של אורי צבי גרינברג, אברהם שלונסקי, יצחק למדן, ליובה אלמי, שיריהן של רחל בלובשטיין ואסתר ראב) מתגלה לנו מקוריות הרעננה. אין ספק שהוא מוסיף למסכת המוכרת היטב תו משל עצמו, מקורי ומשכנע באמת הפנימית שבו. בשירת שנות העשרים נמצא הרבה ייאוש (שלונסקי, אצ"ג, למדן) והרבה ארוטיקה גלויה ומוסרת (שלונסקי, ראב, רחל). אולם הייאוש הוא בעיקרו ייאוש בהקשר לאומי או ציבורי. המתיאש מאבד את אמונו במפעל הציוני או ביכולתו האישית לעמוד בקשייו הפיזיים והנפשיים. בשל כך הוא מתאבד או יורד מן הארץ. הארוטיקה, גם כשהיא ארוטיקה של נשיות שלא באה על סיפוקה, אינה קושרת את האבדה הארוטית, את הקורבן הליבידיאני, בעצם העלייה לארץ (בשירי רחל כרוך הקורבן הליבידיאני דווקא בהתנתקות מן הכינרת ומן העבודה הפיזית על חופיה), בהתנתקות מעולם ריגושי של תרבות אחרת. אלישבע מעמידה במרכז המחזור שלה את הטרגדיה של אובדן התרבות הארוטית-החלומית-הרומנטית ואת הייאוש הקשור לא בסיכויי ההווה הציונית המתרקמת אלא בסלידה עמוקה ממנה. בעוד הגיבור האופייני של שירת העליות של שנות העשרים נסחף בלהט המחולות סביב המדורה ושוקע בדכדוך בדעוך המדורות, אלישבע נרתעת מראש מן המדורות ומחולותיהן, מן השמים החדשים והארץ החדשה, שבה אין לה מקום שבו תניח את ראשה. קרבתה למוות אינה זו של המתייאשים והמתאבדים אלא קרבתה של אישה שהארץ נטלה ממנה כביכול את נשיותה, את החלומיות הרכה שהיא מזהה עם הנשיות. כאמור, הדברים מקוריים וייחודיים. יתר-על-כן, מותר להניח שהם לא היו חסרי משמעות בהקשר של הביוגרפיה הדורית של בני העליות החלוציות ובעיקר של בנותיהן. מובן שמשמעות זו הוכחשה לחלוטין על-ידי ה'נרטיב' הרשמי של אותן עליות, שהיה מוכן ביתר קלות להודות בייאוש 'לאומי' – על גבי צור מצדה – שמחמת חוסר היכולת להתמודד עם הקשיים של החיים. מי שמוכן לקרוא נוסחאות בלתי-רשמיות של סיפור העליות ימצא ב'פתיחה' של אלישבע הד מעניין של פרשת אומללות בלב המולת הגאולה; משהו שאנו רגילים לקשר אותו דווקא לעלייה השנייה של ראשית המאה (למשל: סיפורי האהבה הפגומה של ש"י עגנון, 'שכול וכישלון' של ברנר) יותר מאשר לעליות של שנות העשרים. אילו כתבה אלישבע רק את המחזור הזה ראויה היתה להיזכר בתולדות השירה ובסיפור חיי הנפש של התקופה יותר משהיא נזכרת למעשה.

הפרק הראשון של חרוזים מסתיים בשיר 'שערי-ירושלים' (עמ' 17-18), המתאר נסיעה לילית ברכבת לירושלים, ולכאורה צריך היה למצוא את מקומו לא בפתיחת הספר אלא

בפרקו השלישי, שבו רוכזו מיטב שירי הנוף שכתבה אלישבע בשנים תרפ"ו-תרפ"ז ('בחרשה', 'על חוף ים כנרת', 'על כנף עטלף'). אולם, כפי שהשיר 'הרי יהודה. סלעים. אבנים' משתלב באורח אורגני במחזור הפתיחה הנסער, כך גם 'שערי־ירושלים' עולה עמו בקנה־אחד כשיר המבטא את המשבר בעת המפגש עם הארץ. למעשה, קיימת הקבלה ברורה בין 'הרי יהודה' ל'שערי־ירושלים' כשני שירים המתארים מסע בלתי־צולח לעיר הקדושה; מסע שאינו יכול להסתיים בהגעה, במגע, בחדירה. כזכור, ב'הרי יהודה' הדרך נשמטת מתחת לרגלי הדוברת המסותרת והיא אינה יכולה להמשיך במסעה. ב'שערי־ירושלים' הדרך לירושלים נחסמת כביכול בידי 'דמות ענק מאימת' - / דמות פרש אחרון לבנה ואלמת'. בכך מתבטא הן הדמיון הן השוני בין שני השירים. בעוד הדמיון עומד על תחושת ההיחסמות ואי־ההגעה של הדוברת, השוני מתמקד בזיהוי המחסום. ב'הרי יהודה' הוא פנימי־פסיכולוגי: 'החלום המזור' שהדוברת כלואה בו והדיאלוג החד־צדדי אבל הבלתי־פוסק שלה עם האהוב שאת הקשר עמו ניתקה זה לא כבר; ב'שערי־ירושלים' המחסום הוא חיצוני כביכול. למעשה, הוא פרויקציה המושלכת על הנוף והלובשת צורה סמלית־מיתית בדמות המופיעה מתוך האפוקליפסה ('הפרש האחרון'). כך נוצר בשיר ניגוד בין שני כוחות חיצוניים, כביכול: הקטר ה'נוהם', המאמץ את כל כוחותיו כדי להגיע לירושלים, והפרש המיתי הענק החוסם את דרכו. ב'הרי יהודה' הופיעו במקביל האוטו, העושה דרכו לעבר העיר 'על כנף־נשרים', והדוברת המעכבת את המסע בגלל הסתרחות והדיסאוריינטציה שבהן היא שרויה. לאמיתו של דבר, שני השירים עוסקים במציאות נפשית אחת, העומדת בסימן הניגוד הפנימי ואי־היכולת ליצור מגע עם הארץ. האופי הפרויקציוני־המיתי של 'שערי־ירושלים' מאפשר הדגשת יתר של התוכן הסקסואלי הנסתר של הניגוד (הדוברת אינה יכולה 'לחדור' לתוך הנוף החדש משום שהיא עודנה חדורת אהבה ותשוקה לגבר שנשאר בנכר; החלל הפנימי שלה - הראש, הלב, הרחם, איבר המין - מלא, ואין בו מקום לגורם חדש). השיר מסתמך על אגדת היפהפייה הנרדמת. הקטר הנוהם הוא הכוח המנסה לעורר אותה משנתה. הוא אוזר את כל כוחותיו כדי לחדור לתוך ירושלים 'היפה הנרדמת לעד'. השחר גם הוא 'מתגנב' אל העיר ומנסה 'להרים את הצעיף מעל פני [ה]אהובה...'. (אין צורך להרחיב בפירוש התוכן הסקסואלי של אקט הסרת הצעיף, ההימין). דמות הפרש ה'צפה' ברגע שהגיעה הרכבת אל העיר מייצגת את הכוח החוסם והדוחה מפגש אמיתי: 'אל תגשו לכאן. אל תגעו ביפה', הוא מזהיר. כמובן, היפהפייה הנרדמת, יותר משהיא העיר ירושלים או אפילו ארץ־ישראל הבלתי־מושגת והבלתי־נחדרת, היא הדוברת עצמה, המסרבת להתעורר כאדם וכאישה אל הסביבה החדשה שאליה הביאה את עצמה, אף־על־פי שהיא גם רוצה - אמנם לא בעוצמה מספקת - לפתוח את שעריה ולהיענות לקטר או לשחר. המשבר המתואר בשיר הוא אפוא אותו משבר שנדון בשירים האחרים. אמנם, עיצובו פחות מקורי ואפקטיבי מן העיצוב החושפני והישיר יותר האופייני לפרקי 'פתיחה'; אף כי אין להתכחש לאמנותיות של העיצוב בקטעים אחדים של 'שערי־ירושלים' ובייחוד בבית הפותח:



עַל הָרִי יְהוּדָה הִלְיָלָה נָח,  
הִרְכַּבְתָּ זֹחֶלֶת לְאָרֶךְ הַנַּחַל,  
מִבֵּין הַסְּלָעִים מִצִּיץ הַפַּחַד, –  
אָךְ צַל הַיְתִימִים שָׁקַט יָרֵךְ.

כהכנה לתיאור הקונפליקט בין הקטר והפרש, בין הרצון המיני להגיע לבין הפחד מהגשמתו, יעיל הבית בעיקר בזכות המיזוג של התיאור העדין עם המצלול של הלמד, החית והכף הרפויה (בעברית הארץ־ישראלית המדוברת החית והכף הרפויה הן היינו־הך) המלכד בתוכו רכות ופחד, ליטוף וחיכוך. לייעילותו התיאורית־הסוגסטיבית של הבית תורמת גם החריוה הבלתי־מדויקת אבל המעניינת. בעוד הטורים שאינם חורזים מסתיימים בסיומות קרובות מבחינת הצליל (נח / נחל) או מנוגדות מבחינת המשמעות (חד / רך), הצמד הפנימי נחרז חריות אֶסוֹנַס (נחל / פחד). חריוה מקבילה תופיע גם במרכז הבית השלישי (השער / השחר). דווקא אי־הדיוק שבחריוה מעיד על שליטה מוגברת של המשוררת במערכת הסגנונית השירית, המאפשרת לה נוסף על השגת גיוון מצלולי גם עיצוב יחסים מורכבים, 'מגששים', בין דבר למה שאינו נראה כבן מינו: נחל / פחד. החרז האסוננסי הזה מהווה בעצם את גרעין המשמעות והמצלול של הבית היפה על אוירתו המיוחדת, הרגועה־המתוחה. הליטוש המסתמן בבית הראשון איננו עתיד להישמר לאורך כל השיר. כבר בבית השני מתחילה ירידה ברמת העיצוב. האיזון בין המצלול והתיאור נפרץ. אבל פריצת האיזון קשורה בשייכותו של השיר לרובד השירים שבמסגרתו השיר מוגש לנו; רובד שסימנו לא שמירה על איזונים אלא פריצתם. אנו מבינים מדוע היתה מוצדקת הכרעתה של המשוררת להעמיד את עיקר שירי הרובד על יסודות הווידיוי הסיפורי והקומנט התיאורי, ולא על יסודות תיאור המרחב ויצירת הלוך־הנפש באמצעותו.

ו

לעומת הפרק הראשון על שיריו הריגושיים־החושניים המתפרצים, הפרק השני מנסה להפגין שירה שכלתנית, כמעט אנליטית. העניין שעוסקים בו הפרקים השניים זהה: התלבטותה של אישה שה'חלום' הרומנטי־הארוטי, אשר העניק לה חיות במשך שנים רבות של אי־סיפוק, התנפץ לפתע והותיר אותה חשופה, חררה, 'זקנה', כדבריה (ראו המוטו לפרק: 'זה שנשאר לי לעת זקנתי'), ובעצם מחוסרת טעם קיום. אולם בעוד שירי הפרק הראשון נתנו מבע זועק לכאב ולתחושת החסך, מרבית שירי הפרק השני מנסים להתגבר על הכאב והחסך באמצעות המשגה, הכללה ואנליזה אינטלקטואלית. אלה האחרונים משמשים הן מנגנוני הגנה ובידוד הן אמצעי לעריכת חשבון נוקב עם הדחף ה'רומנטי', הצורך לאהוב ובעיקר להיאהב, שאינם מביאים, כמדומה, אלא מכאובים ואכזבות. המשוררת מפעילה כלפי דחף זה אמצעים מוכרים של פירוק, המעטה והלעגה, הנוטלים כביכול מכוחו להזיק ומפגיעתו הרעה. עם זאת, במיטב השירים ברור שאמצעים אלה אינם אלא אמצעי הגנה נואשת. המשוררת נוקטת

עמדה של 'בראורה', של עידוד עצמי ושל הבטחה, שיש בכוחה לעמוד ברשות עצמה; יש ביכולתה אפילו 'לאהוב' ברשות עצמה, כרצונה, כפי צורכה ולטובתה. אבל בעמדה זו יש הרבה משום העמדת פנים פתטית. המשוררת יודעת היטב שהביטחון העצמי הזה איננו אלא ביטחון של בליית-בררה, ושאמצעי השימור העצמי הנדונים בשירים אינם אלא בבחינת 'בדליכא - שאני...'

הפרק נפתח במחזור 'לְנֶצַח', שכבר הוזכר. אבל מחזור זה, על הניסיון הנערך בו להציג את חוויית הפגישה החטופה והמנוכרת עם הגבר האהוב כאילו יכלה להוליד אושר 'מטפיוזי' עמיד ('העבר - הוא גם עתיד', 'יום תמול לא גז הפעם'), איננו לא מיטב הפרק ולא עיקרו. עיקר הפרק הוא דווקא במחזור התמציתי והנוקב 'לְכֻלְכֶם', המסתכם בקביעה שאותה פגישה, 'ראיון בן שני רגעים', לא העניקה אלא 'אשר משפיל'. לשני המחזורים נוספים במסגרת הפרק שני שירים נפרדים מעולים, מהטובים שבשיריה של אלישבע, 'טיול בלילה' (המפריד בין 'לנצח' ו'לכלכם') ו'שארית' - שיר מסיים ומסכם. מכל מקום, 'לְכֻלְכֶם', מחזור בן חמישה שירים, ברובם קצרים ומושחזים, הוא מרכזו של הפרק.

המחזור נפתח בשיר ארוך מן האחרים (ארבעה בתים מרובעים, עמ' 28-29) ובו ניסיון להצגת נקודת מוצא מוכללת. הכותרת 'לְכֻלְכֶם' מלמדת על כך שהדברים מכוונים לא רק כלפי פרשה רומנטית זו או אחרת בחיי המשוררת (כגון פרשת האהבה המוחמצת שנדונה עד כה) אלא כלפי כלל הגברים; כלומר, כלפי מכלול הזיקות בין נשים לגברים, בין הדוברת השירית המייצגת את הנשים לבין הגברים שעמם קיימה קשר כזה או אחר. הדוברת שקטה, בהירה וחסרת רחמים - לעצמה ולזולתה. היא שואלת מה היה טיבו של אותו דבר שהציעו לה גברים שונים כאהבה, ומשיבה לעצמה כי ייתכן שהיתה זו דווקא 'שנאה גלויה' (כלומר, 'אהבה' הכאיבה במידה מספקת כדי להיחשב לשנאה פעילה); או שמא היתה זו 'אדישות מתנכרת סתם', ואולי 'אהבה' כוזבת, מדומה, נבובה, משתעשעת בהבלי עצמה. הדבר היחיד הניתן להיקבע בוודאות הוא, כי מבחינתה של הדוברת לא היה זה מעולם רגש יציב, תומך, מלווה בתקשורת אמיתית: 'לעולם לא דבר ברור'; ולכן, תגובתה על הרגש המפוקפק היתה בהכרח 'רק דמיון ערירי נודד / ודופק - על פתח סגור'. לשווא תנסה הדוברת להחיות עתה שיירי זכרונות ו'הדייקולות'; כלומר, לשווא (גם במובן של ללא צורך) תנסה להחיות במחשבתה את המציאות החיה של 'אהבה' מצדם ומצדה. לא פחות מיותר יהיה המשחק הכואב של אשמה והאשמה. כל שהדוברת יכולה לחרות על 'לוחות זכרוני' הוא הסיכום, התמציתי, המגולמים במילה 'דימית'. מבחינתה מצב האהבה היה המצב האשלייתי שבו היא 'דימתה' את עצמה כאישה נאהבת. המהות ומידת הכנות של הרגש, שעליו נסמך הדימוי העצמי הזה, יישארו תמיד בלתי-ברורים. למעשה, ייתכן שהדוברת לא היתה מעולם אישה אהובה באמת. בהיותה שרויה עתה בהלוך-רוח של בהירות אכזרית, קורעת כל מסווה, היא מוכנה 'לחיות' עם האפשרות הזאת.

השיר מערטל אפוא ללא מעצורים רגשות או מצבים, שהצורך להותירם בתחום הדמדומים של הספק והמחשבה המשאלתית אפיין את שירי כוס קטנה. הוא מסתמך רטרורית ולוגית על הפיגורה של הליטוטס / מיאוזיס שכבר מצאנוה בשירים אחרים שכונסו בחרוזים. פיגורה

כזאת, הפותחת בשלילת אפשרות אחת ('אם היתה זאת [...] לא אדע כעת לעולם') ונמשכת בהמרתה באפשרות אחרת, קטנה, דלה ונחותה ממנה (בבחינת 'רק זאת אדע', או בשיר שלפנינו: רק 'דמיתי' או 'פסק־הדין בתקפו עומד: / לעולם לא דבר ברור...'), קובעת בתשתית השיר סילוגיזם (לא כך אלא רק כך), האחראי למבנה הלוגי והאינטלקטואלי שלו. למרות מידת ההצטנעות הקשורה בהמעטה העצמית של המיאוזיס, הדוברת בעצם רואה עצמה פוסקת בשאלה בעלת היקף רחב מאוד. לא במקרה היא נזקקת הן לטרמינולוגיה משפטית ('פסק־הדין בתקפו עומד', 'אין אשם ואין נאשם'). הרי היא מתפקדת בתפקיד של שופטת-חוקרת, שגם אם אין בידה להצביע על אשם ונאשם, יכולה היא, לפחות, להעמיד במלוא התוקף של האמת הבדוקה פסק־דין יציב ומחייב, ולהסיק מסקנות ברורות. הפיגורות והרטוריקה הלוגיות-המשפטיות, הבאות בשיר במקום סיפור חיים או ביטוי הלך-רוח, מציינות את אופיו המכליל, הנורמטיבי. אין טעם בשחזור הניואנסים של החיים כשאפשר לברר את מהותם התמציתית והקבועה. אין גם טעם להבחין בין גוני השנאה, האדישות והעמדת פנים שבמשחק האהבה כשאפשר להעמיד משחק זה על עיקרו: אשליה, היאחזות בדבר שאין בו ממש. הדוברת שוב אינה מעוניינת בהמון גילויי החיים אלא רק באלה מהם שניתן 'לחרות על הלוחות'. למעשה, היא מצמצמת את עשרת הדיברות שעל הלוחות לדיבר אחד: דימית.

בשיר השני שבמחזור (עמ' 30-31) מפנה הדוברת את תשומת הלב האנליטית שלה למצב מוחשי של אהבה-לא-אהבה ומנסה להסביר לעצמה את הדינמיקה של היענותה לאהבה הזאת – הסבר שהוא מעבר ל'דמית' גרדא. הדוברת רואה כאן לנגד עיניה את הגבר המחזר אחריה ובוהנת אותו כאילו הוא נוכח בהווה של 'אמירת' השיר (אף כי ההתרחשות ה'רומנטית' התרחשה בעבר הרחוק). מצד אחד, הגבר חלש ואנוכי משיוכל להציע לדוברת אהבת אמת. אין בו העוז שהיה דרוש כדי להכניע את לבה בסערה, להפיל את חומות המגן שלה בעצם השטף והעוצמה של הרגש השופע. מצד שני, אהבת עצמו והחרדה לכבודו מנעו ממנו 'להשפיל את עצמו', לחשוף את עצמו לדחייה. בין פחד לחשש נוצרה בין השניים 'אהבה למחצה' 'טלטול-נפש נמאס ומרגיז', שהדוברת רואה עצמה כאילו היתה כבר שרויה מחוץ לתחומו. היא בוהנת את האיש ההולך לצדה 'עם חיקוי עגביו המצחיק' – משחק של חיזור מדומה ותשוקה שקרית, ללא חום רגשי ועוז יצרי – מודדת אותו עד למעמקיו הרדודים. בשום שיר משיריה עד כה לא היתה המשוררת קרה, מרוחקת, קטלנית יותר באבחנותיה המדויקות כלי-כך. עם זאת, דווקא בשיר זה היא מסבירה ואף מצדיקה, כביכול, את נכונותה להיענות אפילו לגבר חסר אונים כזה. בעצם, ההיענות שלה יותר מן העליבות שלו היא המונחת כאן תחת אזמל המנחמים. מתוך בהירות שכלית ושליטה עצמית רגשית מלאה יכולה הדוברת לראות כי 'חיקוי עגביו המצחיק' של הגבר הוא כל מה שיש לאל-ידו לשאוב מעולמו הרגשי הדל, המוקף מנגנוני הגנה וחששות נרקסיים. בכל זאת טמון כאן בתוך האפר הניצוץ הליבידיאני האמיתי. ההיענות מכוונת לא לגבר עצמו אלא ל'נצוץ המבריק / מתוכו', שהוא 'סוד-עולם יחיד'. מה שמציע הגבר בעצם איננו אהבה אלא צורך באהבה. לצורך הפתטי הזה נענית הדוברת ב'שמחת-גאווה', שיש בה לא מעט עליונות ופטרונות. 'מי

יבין כי יודעת אני / להוקיר את מתנת העני' היא שואלת ומטילה בכך אתגר בפני הדימוי של האישה המסכנה התלויה באהבתו של הגבר ובכוחו לממשה, ומשום כך היא צפויה לאכזבה מרה. 'מי יבין' – שכן אין נוטים לייחס לאישה כוח, חוכמה ונדיבות שמקורה בכוח. אבל האישה, הדוברת, היא מקור הכוח, החוכמה והסמכות בשיר זה. אם הגבר חלש ('להכניע לבי לא העז'), עלוב ('להשפיל את עצמו לא רצה') ומגותך ('חיקוי עגביו המצחיק'), הרי היא, האישה, הנה חזקה, גאה ואמפתית. בזכותה יכולה 'אהבה למחצה' להיות יותר מ'טלטול' נפש נמאס ומרגיז'.

השיר עומד אפוא על מהפך חריף בתפיסת האישה בסיטואציה האומללה של אהבה-למחצה; מהפך המביא להגבתה מן הסטטוס של בן הזוג התלתי, הפגיע, ולהצבתה במעמד של מי ששרוי מעל לפגיעות ולכן הוא מסוגל להעניק – מן הגובה הזה כלפי מטה – גם במקום שברור כי המקבל אינו ראוי למתת. מבחינה ז'אנרית מחייב מהפך כזה העמדת מבנה של סונטה. אמנם, השיר בן שלושת הבתים המרובעים אינו כתוב כסונטה. אין הוא מונה י"ד טורים ואין בו לא אוקטט מול סקסטט (כמו בסונט הפטררקי) ולא צמד אפיגרמטי חותם (כמו בסונט השקספירי); אבל מצויות בו הן החדות והתמציתיות של הטורים הסונטיים ה-volta הסונטית, אותו מהפך פתאומי, המעניק לסונטה את אופיה הדיאלקטי העקרוני ואת זהותה כז'אנר של ליריקה הגותית, אפילו שכלתנית. המילה המציינת את הופעת הוולטה (אולם, אך, אבל, עם זאת) מופיעה כאן בראשית הטור החמישי: 'אך הנה גם שמחת גאוה'. הטור צופן בחובו את ההפתעה של השיר: אם ציפיתם, הקוראים, לאומללות ורגנות מצדה של דוברת השרויה ב'טלטול-נפש נמאס ומרגיז' תופתעו לגלות שעם הרוגז והמאיסה היא חשה גם 'שמחת-גאוה'. שמחה זו אולי לא תהיה מובנת לכם ('מי יבין'), אבל הדוברת מדווחת עליה בלשון בהירה ונמרצת כאילו היתה מתארת דבר ודאי (אף-על-פי שהוא גם בבחינת 'סוד-עולם'). הוולטה הסוחפת מגלמת את תמצית המרץ האינטלקטואלי האופייני לשיר והניכר במשפטיו המדויקים, התמציתיים והחודרים, הנובעים מידיעה מוחלטת ומביעים ודאות שאינה מותירה מקום לשום היסוס. גם במקום שבו הנושא שרוי בעצם מחוץ לתחום ידיעתה המידי של הדוברת (מנין היא יכולה להיות בטוחה כל-כך כי 'להכניע לבי לא העז', / להשפיל את עצמו לא רצה' וכו'). סוף-סוף היא דנה כאן בדברים שבכבשון לבו של זולתה) הביטחון שבדבריה אינו פוחת. משפטיה הקצובים והפסקניים נובעים מתודעתו של מי שעומד מעל למצב ולגיבורים המתוארים בשיר (לרבות הדוברת עצמה בתפקידה כגיבורה ב'רומאן' השירי), מבין אותו לפני ולפנים אך אינו נסחף לתוכו. בזכות זאת ניתן לו לגלות מתחת לפני השטח העלובים של המציאות ניצוץ נסתר של סוד עולם. לאמיתו של דבר, המרץ האינטלקטואלי והפסקנות של השיר נראים לנו אפילו מוגזמים במקצת. הניגוד בין שני הקטבים שבו – המציאות ה'רומנטית' העלובה והמגוחכת מזה, ושמחת הגאוה המשוחזרת של הדוברת מזה – הוא גדול משיהיה ניתן לדלג מעליו בעזרת וולטה סונטית שגרתית של 'אך הנה'. כמו כן גדול מדי ההבדל בין המצב הרגשי העכור ('טלטול-נפש נמאס ומרגיז') לבין העליונות השכלית הממריאה של מי שגילה את הניצוץ ואת הסוד. המשוררת איננה משכנעת אותנו ביכולתה של הדוברת לבצע את המהפך שעליו מדבר השיר. במידה מסוימת

אנו מתרשמים שהדוברת נזקקת הן לשכליות יתר, כלומר למאמץ דיאלקטי מוגזם, שאפשר להבינו כתגובה על הצורך להסביר מה שאי אפשר להסביר ('מי יבין'), הן למטפוריקה קלה מדי ('תחת אפר – נצוץ אהבה') ולמיסטיפיקציה העומדת בניגוד לעמדה השכלתנית כשלעצמה ('מתוכו – סוד עולם יחידי'). כלומר, הדוברת בנסותה לתרץ את הקושיה הקשה (כיצד היא יכולה להיענות לאהבתו של הגבר המציע רק חיקוי עגבים 'מצחיק') בורחת מפניה הן לעבר ההתחכמות הן לעבר איוו 'סודיות' מדומה. מכל מקום, במסגרת המחזור אין לחוסר האמינות המלאה של הדוברת השפעה אסתטית שלילית. אדרבה, כפי שנאמר כבר, המחזור כולו מציג עמדה של 'בראורה', של העמדת פנים עליזה שמתחתייה מסתתר עצב עמוק. הצגה כזאת מחייבת הפעלה של דוברת שאינה אמינה לגמרי, או של דוברת השורקת שריקה עליזה בחשכה האופפת אותה. השיר שלפנינו ממחיש את החשכה ומשמיע את קול השריקה בעת ובעונה אחת.

השיר השלישי (עמ' 32) הוא אינטרמצו קצר. הדוברת עודנה אותה דוברת אינטלקטואלית, בוחנת ושופטת. אולם המציאות שאותה היא מנסה לבחון היא הפעם סטיכית, נזילה ורגעית. הדוברת, כובשת בלבה את 'סוד עברה' (צער האהבה שכבר נמוג כביכול), נתקלת באיש זר, שפניו מעלים לפניה 'כצל' את פני האיש שאהבה, '[ה]הוא שעובתי'. לרגע נדמה-לא-נדמה לה שאהבתה שבה והתעוררה בתוכה. אבל בטרם תדע דבר לאשורו 'עבר הרגע', חלף הרגש, והעמימות המתמשכת הרובצת מעל לצער העבר חוזרת ומשתלטת על הנוף הנפשי. השיר מנסה לבדוק ניואנס דק ברגשותיה של האוהבת שהתנתקה מאהבתה. נזילותו של הניואנס משפיעה על הטון ועל המבנה של השיר. הוא לא יוכל להסתמך על מבנה לוגי-רטורי מוצק, על ליטוטס או volta. הדברים ממוסמסים וחולפים במהירות שאינה מאפשרת ניתוח ו'דיעה' מבוססת, ולו גם ידיעת מיאזוים מצומצמת ומאכזבת. 'טרם אדע', קובעת הדוברת עם סיום השיר: הרגש הופיע ונעלם בטרם תוכל הדוברת להעמידו למבחן. המצב המתואר בשיר הוא אפוא עמום ומעורפל מעיקרו. גם לפני הופעת הרגש הוא עמד בסימן 'סוד עברי', שאנו מבנים אותו כקונפליקט רגשי בלתי-פתור. המציאות הנפשית של הדוברת מסתמנת כאן אפוא לא בהכללות כמו-דיאגנוסטיות אלא בסדרה של דימויים הניתנים בזה אחר זה כאילו יכול כל אחד מהם להחליף את האחרים – וכבר בכך מתבטא מצב של אי-מוגדרות. ה'עבר' (האהבה) שקע אל קרקעית בלתי-נראית. כל שנותר אחריו הוא כצל כנף על פני המים, כהד ניגון שנדם, כאות הצער בעיניים. המפנה הרופף המתרחש עם הופעתו של האיש הזר שפניו מזכירות את פני האיש האהוב לשעבר לא יסתמן באמצעות מילים של ניגוד לוגי (ואולם... אך...) אלא דווקא במילה 'פתאם' ('ויש, פתאם'; אגב, המילה 'ויש' מלמדת על כך שהאירוע המתואר בשיר חוזר על עצמו, אמנם ללא התראה מראש), המציינת מפנה מפתיע אבל רופף. שטף הדימויים והמלוס המהיר של הטורים (המבוסס על רשת של טֶטֶרֶמֶטֶר ימבי) ממחיש את הזרימה והחלופיות של האירוע המתואר ומספקים רווחה מסוימת מן הפסקנות והחדות הניסוחית של השירים הקודמים. הדוברת של השיר אמינה יותר מזו של השיר הקודם. הודאתה בחוסר הביטחון שלה כי הצליחה באמת 'לקבור' את העבר, וכי יש שהוא קם לתחייה לנגד עיניה – אמנם לרגע קל בלבד – משכנעת יותר מהכרוזתיה כי יודעת היא

להוקיר את מתנת העני. עם זאת, השיר גם מאשר את מה שנקבע בקודמו ויוסיף וייקבע מחדש בזה הבא אחריו. גם אם לא ניתק הכבל הקושר את הדוברת אל 'סוד עברה', הרי בכל זאת, היא נעשתה לישות אוטונומית הקשובה לא לזולת אלא לנעשה בתוכה. מעניינת אותה לא האפשרות שהגבר שנטשה אותה עודנו נזכר בה וחש אהבה כלפיה, אלא האפשרות שהאהבה המתה אולי עודנה חיה במקצת בקרבה. היא אשר יהיה מצבה הנפשי, הוא מהווה זירה פנימית אוטונומית, ישות שנקודת המוקד שלה נמצאת בתוכה ולא מחוצה לה.

השיר הרביעי שבמחזור (עמ' 33) מדגיש את האוטונומיות הזאת עד כדי הגומה צינית. לעיצומו של דבר, הוא בוחן אירוע דומה לזה שתואר בקודמו, אולם נקודת המוצא שממנה נערכת הבחינה שונה לגמרי מזו הרופפת והעמומה שהסתמנה בו. הדוברת מנסה לשבץ כאן במסגרת דיאגנוסטית רחבה מאורע 'קטן' של אהבה 'בעלמא', תנועת רגש אמיתית אבל זעירה וחולפת. רוחבה של המסגרת ניכר בשאלה הקובעת את אופיה הלוגי והתחבירי של הסטנצה הראשונה. במקום שלושת הדימויים הנוזליים שעיצבו את הבית הפותח של השיר הקודם (כצל כנף על המים, כהד ניגון, כאות הצער בעיניים) מופיעות כאן שלוש אבחנות סרקסטיות מושחזות כתער, שלאחריהן תוכל להופיע השאלה מדוע נתנה הדוברת את 'דמיונה' הרומנטי לגבר מסוים, המוצב במקום רביעי ברשימה. כל הגברים הנזכרים הם חסרי חשיבות אישית-אנושית. את שלושת הראשונים אפשר לסווג מספרית, כנראה לפי סדר 'הופעתם': האחד, השני, השלישי. הגבר הרביעי, ה'אהוב' הנוכחי, מסומן בכינוי השם 'לזה' המעמיד אותו לא רק כחסר שם אלא גם כמי שכל 'עדיפותו' איננה אלא בהיותו נוכח (לזה) – לשון נוכח: לאיש הזה הנמצא כאן וניתן להצביע עליו), ולכן מסוגל לעורר בדוברת את הדמיון הארוטי ברגע זה. הדוברת שואלת עצמה במה זכה, ומשווה אותו לאחרים. לאחד נתנה את לבה 'בגלל שתים-שלוש מלים'; לשני – בגלל 'רמו פרחים בלים'; לשלישי – 'כי גרם לו משחק זכרוני' (היינו, הוא הזכיר מישהו ונאהב לא בזכות עצמו אלא בזכות הזכר שעורר). כל הטעמים הנזכרים הם טריוויאליים וציניים, ותפקידם, בין השאר, להשפיל ככל האפשר את האהוב הרביעי, אשר לזכותו אי אפשר לזקוף אפילו טעמי משיכה כאלה, אטריבוטים 'רומנטיים' שווי-פרוטה כמו שיחת פלירט קלה או זר פרחים. מכאן השאלה שמעוררת ההיענות לגבר זה שהוא חסר כל זאת; שאלה, שהדוברת דנה בה כאילו בסקרנות אינטלקטואלית גרדא. היא מודעת לכך שאין בפייה תשובה לשאלה ('לא אדע'), אבל הודאה זו אינה כרוכה אפילו במיאוזיס אירונית. הדוברת אינה מעלה על דעתה שאידיעתה יש בה כדי להמעיט ולהקטין אותה. ראשית, הנימוקים שהסבירו כביכול את אהבתה לגברים הקודמים היו כה קלי משקל וחסרי חשיבות עד כי גם לו היתה מזהה את נימוקי אהבתה לגבר ה'לזה' מותר להניח שלא היתה חושפת אמיתות רבות ערך. שנית, דווקא אידיעתה הנימוקים להתקשרות הנוכחית היא רקע ותנאי לתגלית האינטלקטואלית המרכזית של השיר, המסתמנת בטור מפנה עם וולטה בעלת אופי סונטי ברור: 'אך גדול נצחוני פי שבעה'. התגלית היא, שאפשרית בהחלט התאהבות ללא שום סיבה, טעם והצדקה, התאהבות 'בעלמא'. ההתאהבות היא אירוע פנימי, שאינו תלוי לא ברצונו ולא בערכו האנושי של האהוב, היכול להיות באותה מידה 'ראוי' או בלתי-ראוי לאהבה. 'לא בקשתי דבר', אומרת הדוברת, אך הנה הרוח

נשבה ונגעה באקראי בנימות הלב, וכך נהיתה, כמו לפני, אהבה. הניצחון הוא כפול: מחד גיסא, זהו ניצחונם של חיי הרגש בהווה. הם אינם נעצרים וקופאים במקומם תחת נטל אהבות שלא עלו יפה. מאידך גיסא, זהו גם ניצחון בעבר או עליו. הדוברת יודעת כי גם בעבר, 'לפנים', קיימה זיקת אהבה ללא הדדיות רגשית אמיתית, כלומר ללא נימוקים כבדי משקל, המבוססים על הערך האנושי ועל המחויבות של האיש האהוב. עכשיו היא יודעת כי זיקה כזאת היא אפשרית ו'מותרת', אולם בעבר גרמה לה ידיעה כזאת אומללות. עתה היא משמשת אותה כנקודת מוצא להכרות עצמאות נפשית ולהבעת הערכה לעצמה ('ניצחוני') ובזו וקלסה לאלה שאהבה ללא הצדקה. הדוברת יכולה, אם נחה עליה הרוח, לאהוב, ויכולתה זו היא סימן לעליונותה הרגשית והשכלית כאחת. ההתאהבות מתרחשת בתוכה ומרעננת את חייה הפנימיים. הגבר המעורר אותה הוא אבזר הניתן להחלפה. שוב לפנינו שיר של טפיחה עצמית על השכם, שיותר משהיא קונה את אמוננו הריהי מעוררת בקרבנו חמלה. כדי להשתחרר ממועקת האהבה המוחמצת נאלצה כאן הדוברת לרמוס ברגליים את עברה ובעצם את עצמה. מה היה ומה הוא ערכה כאדם אם יכלה באמת 'להתאהב' בזכות הנימוקים שהיא מזכירה (לא בלי הומור)?! לרגע אין אנו מאמינים בהכרות הניצחון שלה. עוד ניצחון כזה ואבדנו.

השיר החותם את המחזור, 'אני נכנסת לחדרו' (עמ' 34), הוזכר כבר פעמים אחדות, ואין מקום לדיון חוזר בתכניו ובעיצובו. הוא מהויר אותנו למאורע הקריטי של הפגישה הקצרה והחטופה עם הגבר האהוב ושל ה'אשר' הבעייתי שפגישה זו הביאה. מאורע זה אמנם לא נזכר ישירות במחזור 'לכלכם' אבל הוא מונח בתשתיתו. אתו מנסה הדוברת של השירים להיאבק בדרך הניתוח השכלתני וההשפלה הסרקסטית. לאחר שעבדה אותו עיבוד מרחיק לכת בשירים הקודמים היא יכולה עתה לשוב ולהזכירו בקיצור ההולם את קיצורו של הריאיון החטוף עצמו. הלאקוניות העגתית של 'נגמר. וזה – חיים!' או של 'לא ידע [...] לא שד, לא בן-אדם', כמו גם היכולת להודות באופי ה'משפיל' של האושר מעידים על כך שהעיבוד השכלתני של ההתנסות האומללה, עם כל הבעייתיות שבו, היה משחרר. גם השיר החותם הקצצר מאורגן מסביב לוולטה, המעבירה אותו מתיאור הריאיון הקצצר לסימון האושר האבסורדי שהוליד. המבנה הדיאלקטי מבטא גם כאן את בטחונה השכלתני של הדוברת, המודעת אפילו לסודותיה המשפילים ביותר, 'מבינה' אותם ואינה חייבת להסבירם לזולתה. מי שלא ידע לעולם יהיה על כן הזולת. למרות ההשפלה שעברה, הדוברת עודנה אוטונומית, עומדת ברשות עצמה. בכך הונח הבסיס לפתרונות יציבים יותר, שישחררו את הדוברת שחרור אמין יותר ממצוקתה בכמה שירים מאוחרים יותר, שירוכזו בפרק הרביעי של הספר.

שני השירים 'טיול לילה' ו'שארית' ארוכים יותר ממרבית פרקי 'לכלכם', עשירים בניואנסים, מומחשים במקום ובזמן ומתארגנים סביב הכללה מומשגת הנובעת מן המצב המתואר ואינה ניתנת כהלכה פסוקה מפי דוברת דעתנית. אלה הם שירים שלמים בפני עצמם. עם זאת, הם ממלאים תפקיד חשוב במהלך ההתפתחות של הפרק. הראשון שבהם

מבצע את המעבר מן החלומיות הרומנטית של 'לנצח' לפיכחון הכמעט ציני של 'לכלכם'. האחרון – מסכם את הפרק על מכלול הנושאים והעמדות שהועלו בו. שני התפקידים מחייבים מורכבות רבה יותר מזו שהתגלתה בשירים המייצגים את שני הקטבים – שירי 'לנצח', מזה, ושירי 'לכלכם', מזה. מבחינת הלוך-הרוח שני השירים עולים לכאורה בקנה אחד עם 'לכלכם'; היינו, הם נותנים ביטוי להלוך-רוח מפוכת, ספקני; לתחושה שהאהבה, במידה שהיתה, היתה חמקמקת ובלתי-יציבה, ועל אחת כמה וכמה שהיא כך בהווה, בעת 'זקנתה' של הדוברת, שכבר איבדה את קסם הנעורים הארוטי. אולם בשניהם, בייחוד ב'שארית', מוצגים הפיכחון והאכזבה ואפילו הציניות של 'לכלכם' בהקשרים רחבים יותר מאלה שהוצגו במחזור המתגרה והבוטה. המלאות הסיטואטיבית מאפשרת למשוררת הבעה רב צדדית יותר של המצב והלוך-הרוח של אותו מחזור, הכרה מלאה יותר במחיר ששילמה עבור ה'התגברות' שלה.

'טיול לילה' (עמ' 26-27) הוא שיר עירוני של אווירה והלוך-נפש. הלילה ברחוב העירוני המואר קלושות בפנסי חשמל משמש כמטונימיה של מצב של אי-בהירות, טשטוש וחצאי-קווים. בחצי האור של הפנסים החלל מלא 'כתמים אפרים במסגרת-שחור' – פנים, דמויות, עצמים בלתי-מזוהים. במצב כזה יכול לכאורה גם ה'רומן' המתרקם בין הדוברת לבן לוויתתה ליהנות מן הספק ולהיות משוחרר מבחינה מדוקדקת מדי. אולם לא אלה הם כוונתה ומצב-רוחה של הדוברת, ההפוכת את עצם הטשטוש לנושא לבחינה מובהרת, חדת קווים. היא מונה – לא בלי נימת לגלוג – את ה'אינוונטר' של הפגישה הרומנטית כביכול. זוהי פגישה המוטבעת מראש בחותם הסטראוטיפיות ה'ספרותית'. גיבוריה כאילו יצאו מתוך ספר, ומה שמתרחש ביניהם כמוהו כ'נוסח ידוע של כמה שירים': צעידה, טיול, שיחה, מתיחות מסוימת, ציפייה לאיזו התפתחות שאינה באה, 'חרדה קלה' / למבט-מזים או לרמז-מלה, שפתיים שואלות בדיבור או בהבעה בלבד, עיניים משיבות. אולם האינוונטר איננו אלא מניין פריטי תפאורה להצגה שאינה מתרחשת. אם המצב גנו בחובו גרעין של קשר אפשרי, שני הגיבורים המפוחדים ולמודי האכזבות לא יניחו לו להבקיע ולצמות. 'טרם הספקנו להגות / מנעימות-שקרינו – ובא הסוף' – פרידה מנומסת בקרן רחוב. הוא פונה ימינה; היא – שמאלה. רגע הפרידה אינו מכיל בקרבו לא כאב ולא בושה. היא אף אינה משפילה את מבטה לפני מבטו הבוחן. 'לא-כדאי: בחשך אבד ונמחק / בין אמת ושקר הגבול הדק'. לעומת שירים מוקדמים יותר של אלישבע שבהם מצביח-חצאין כאלה מפרנסים הלוך-רוח מאוזן של יגון ואושר הזוי, בשיר זה הם נבחנים בקור ומסתמנים בשורות שיר מדויקות וחדות ניסוח, כגון הצמד הלגלגני החותם את השיר ('לא-כדאי: בחשך' וכו'). המלוס הרך שליפף את השירים המוקדמים במקצבו המתנגנים נחלף במלוס של יישוב דעת. טורי השיר ממחישים מצב של יציבות נפשית, שהיא גם יציבות של זווית הראות. בדרך-כלל מכילים כל טור או כל צמד טורים רעיון שלם ומהווים יחידה תחבירית נפרדת. רק פעם לאורך השיר – במקום שנחשפת בו יותר מבכל מקום אחר העליבות של המצב המתואר – מופיעה גלישה, המחדירה למקצב הסדור (רשת של טטרמטר אמפיברכי) אלמנט של חוסר שקט וחוסר יציבות, אלא שאלמנט זה נבלע מיד בסדר הכולל:



## אך טַרְם הַסְפָּקְנוּ לְהַנּוֹת מְנַעֲיִמוֹת שְׁקָרֵינוּ – וּבֵא הַסּוֹף.

חריות הצמידים (בתוך הבתים המרובעים) אף היא מוסיפה יציבות וחיתוך ברור ליחידות התחביריות והסמנטיות הנסגרות בצורה זו בתוך כל צמד חרוז. החרוזים, שכולם זכריים, נטולי רוך ועידון, אף הם 'מיושבים', מלאים פחות או יותר אך נעדרי כל יסוד של הפתעה או חיבור אלמנטים רחוקים זה מזה. הם מתבססים על שגרת זהות (שירים / דברים, אני / עיני, אורות פנסים / צללים נסים וכו') או על שגרת ניגודים (אור / שחור). החרוזים המשמעותיים ביותר הם: בא הסוף / בקרן הרחוב, וכן: אבד ונמחק / [...] הגבול הדק. בהם מתמצים הן עלילתו של השיר הן משמעותו הפסיכולוגית. הלשון – שקופה לחלוטין, נעדרת כל עיבוי של דו־משמעות ומשקפת היטב את הבהירות של המבט האנליטי השליטי בשיר כולו. לכאורה, העיצוב כולו מעיד על קרבת השיר לשירי הפיכחון והשליטה העצמית של 'לְכַלְכֵם'. מי שירצה יוכל לקרוא אותו כנוסח מורחב וסיטואטיבי יותר של 'להכניע לבי לא העז' (השיר השני ב'לְכַלְכֵם'). אולם, לאמיתו של דבר, אין הדבר לגמרי כך.

בעצם הנכונות להרחיב ולמלא את התיאור, להגביר את היסוד הסיטואטיבי על חשבון זה הסיכומי־המכליל, פתחה המשוררת פתח שלא היה פתוח או שלא היה גלוי לעין בשירי המחזור. בכך היא לא נטלה מבהירותם של הדברים, אלא, להפך, הגבירה אותה. ראינו שבכמה משירי 'לְכַלְכֵם' נדרשה לדוברת הסיכומיות האפיגרמטית לא רק כדי להבהיר אלא גם כדי להאפיל ולכסות. היא אפשרה לה להציג עמדה אופטימית ויציבה יותר מזו שהתמחשה למעשה במאמציה השכלתניים, עמדה של בראווה. לא כך הדבר ב'טיוול לילה'. הפיכחון, הלגלוג, הראייה הבוחנת אינם חסרים כאן. הדוברת רואה את הסיטואציה ואת גיבוריה בכל עליבותם. אולם הפעם אין היא משלה את עצמה שיש בכוחה של ראייה זו להעניק לה ניצחון נשי 'אוטונומי'. היא יודעת ומודה, שהציפייה להתפתחותו של קשר רומנטי הדדי היתה גם נחלתה וכנראה גם נחלתו של בן הזוג. היא משתמשת בלשון רבים בקביעה: 'ניחל מתוך חרדה קלה / למבט־רמזים או לרמז־מלה... / שואלות שפתים – עינים עונות...'. השניים רצו בדבר שלא היה בכוחם להשיגו. לפחות אין הם בורחים – מכל מקום, הדוברת איננה בורחת – לזנב שהדבר שרצו בו היה חסר ערך, בלתי־נחוץ מעיקרו. בגלישה 'סרם הספקנו להננות / מנעימות־שקרינו' מאזנת ההפרה הריתמית של היציבות והקיבעון המוסיקלי (עדות לחרדה, לְרָגְשָה מערערת) את הציניות שבתיאור שיחת הרמזים של השפתיים השואלות והעיניים המשיבות כאילו היתה זו אך ורק שיחה של שקרים נעימים. זו היתה שיחת שקרים במידה שהבטיחה משהו שאף אחד מבני הזוג לא יכול לתת; אבל זו לא היתה שיחה שקרית במידה שהביעה רצון, צורך, חסך, כמיהה. הסימט האלגנטית אף היא מודה בכך שלא כל מה שהתרחש בפגישה היה בבחינת שקר, שהרי הגבול בין שקר לאמת הוא גבול דק, אוסמוטי, נחצה בשני הכיוונים כמעט בלי משים; ובחושך הגבול הזה נמחק כליל, ושוב אין לדעת מהי אמת ומהו שקר. הראליום של השיר עולה בהרבה על זה של מרבית שירי 'לְכַלְכֵם' משום שהוא מבוסס על הודאה במורכבות הנפתלת של היחסים שבין הגבר לאישה ומוכן להתייחס למורכבות זו ביושר מלא לא רק במישור האינטלקטואלי אלא גם בזה הרגשי. בסופו של

דבר, השיר מדווח על אכזבה ולא על 'ניצחון'. אולי יותר מכול ניכרת האכזבה בהודאתה של הדוברת בכך שברגע הפרידה, הוא רגע הכישלון, אף לא חשה צורך להשפיל את עיניה. ברור, לדוברת לא היה שום צורך להתבייש בפני הגבר, שנכשל בדיוק כמוה; אבל היה לה אולי צורך להתבייש בפני עצמה. הידיעה כי 'לא-כדאי', משום ששוב אין להבחין בין אמת לשקר ביחסים הרומנטיים, היא אולי הביטוי הברור ביותר למודעותה של הדוברת להודקנותה, להשתחקות הרגשית שלה, לגסות המסוימת של תגובותיה – תוצאה משרשרת של אכזבות ופגיעות. כאן נחשף הכאב שהדוברת של השיר מנסה להסתירו באמצעות המשפטים הסדורים והמקצבים המיושבים שלה. הסדר, הבהירות ויישוב הדעת הם רק סימניה של השלמה של בליט-בררה. התוכן האמיתי של החיים אבד. הדוברת מדווחת על האבדה – בצלילות, ביושר, אפילו בחדות, אבל גם בכאב כבוש.

דיווח דומה, מרשים אף יותר, מצוי בשיר 'שארית' (עמ' 35-36), שהבית הראשון שלו ראוי היה שיצא מתחת לקולמוסה של אנה אכמטובה:

זֶה שְׁנִשְׂאָר לִי לְעֵת זְקֵנָתִי:  
שְׁעָה לְפָנֹת עָרֵב. אוֹלִם־הַקֶּפֶה.  
שִׁיחָה מִתְנַהֵלֶת, וּבֵן־שִׁיחָתִי –  
אֵינְנוּ צְעִיר וְאֵינְנוּ יָפֵה.

זוהי שירה עברית מודרנית, עירונית, צלולה ומפוכחת במיטבה. שיווי המשקל של הטורים בעמידתם זה מול זה – מושלם. הטטרמטר האמפיברכי מדויק (להוציא חסר של הברה בלתי-מוטעמת בראשית הטור הפותח) ועם זאת קולה וממחיש אקט דיבורי עברי מודרני טבעי לחלוטין. החלוקה הסימטרית של כל טור לשני חלקים שווים באורכם אינה יוצרת תחושה של מקצב מכני; זאת, הן בזכות ההבדל הריתמי המודגש בין הטור הראשון (הנקרא ברציפות) לטור השני (המופסק באמצע) הן בזכות הקשר החזק בין הטור השלישי לטור הרביעי. החריזה פשוטה, בלתי-מפתיעה, ועם זאת גם עשירה ומעניינת, אולי משום שהיא מבוססת על שתי מערכות יחסים סמנטיים המונחות, כאילו, זו על גבי זו: המערכת העדיפה מבחינה אקוסטית (מערכת החרוזים: זקנתי / שיחתי, קפה / יפה) והמערכת העדיפה מבחינה סמנטית, הטווה זיקות של אקבלה דווקא בין הטורים שאינם נחרזים: זה שנשאר לי לעת זקנתי – איננו צעיר ואיננו יפה, שעה לפנות ערב. אולם-הקפה – שיחה מתנהלת, ובן-שיחתי. הכפילות הזאת מעניקה לבית חיות, תנועה פנימית שאינה נשלטת על-ידי המשקל והחרוז בלבד. עם זאת, היא אינה מייצרת שום דו-משמעות. אדרבה, סגולתה של הלשון היא הפשטות, הבהירות הסמנטית. ככל שהיא לשון תקנית למהדרין הריהי בראש ובראשונה לשון קומוניקטיבית המציגה לפני הקורא סדרה של סימנים ברורים לגמרי. עצם פתיחת השיר במילה 'זה' (במובן זה הדבר, או בלשון העגה: זה מה) מעידה על מידיות ועל טבעיות של דרך דיבור שהיו בלתי-מצויות בשירה העברית בשנות העשרים. בשירה בתקופה שבין שתי מלחמות העולם אפשר למצוא בתים כאלה – בהירים, שלמים, משוחררים מכל נטל לשוני מיותר – כמעט רק במיטב שירה של לאה גולדברג בתקופת 'טבעות עשן'. כמוכן, בשני

המקרים – שירה של אלישבע ושירי לאה גולדברג – משקפת השלמות, בין השאר, הסתמכות על מודל משותף (אנה אכמטובה) והיענות לצו הבהירות, הפיכתו והענייניות של הפואטיקה האקמאיסטית. אפשר לומר שאלישבע פנתה בחרוזים – לפחות בחלק ניכר מן השירים – מן הרומנטיקה והסימבוליזם של כוס קטנה לעבר הכיוון הפואטי הפוסט-סימבוליסטי האקמאיסטי.

השיר 'שארית' עוסק, כמובן, במצב של מיאויס: הקטנה והמעטה. הכותרת עצמה, 'שארית', כמו שורת הפתיחה ('זה שנשאר לי לעת זקנתי') מלמדות על כך. כך גם השלילות שעליהן מבוסס תיאורו של בן השיחה: איננו צעיר ואיננו יפה. השיר עוסק אפוא בפגישה כמו-רומנטית של אישה 'זקנה' עם גבר מבוגר ובלתי-מושך. הסיטואציה הרומנטית מוצגת בו מראש לא רק כסיטואציה מופחתת אלא גם כמצב כוזב, חסר ממש. לכאורה, יכלה האהבה לפרוח: בית-הקפה ריק ושני גיבורי השיר פנויים זה לזה. הכינור והפסנתר שבפינה משמיעים את נגינתם 'בשביל שנינו בלבד'. הניגון, ניגון בית-מרוח, הוא מאותם ניגונים זולים-נצחיים, המכריזים בלי בושה ובלי עידון על 'כליון' נפש, תשוקה, אהבה. אבל אם מתרקם בין השניים איזה מתח ארוטי-רומנטי הוא איננו אלא בבחינת 'צל מסית' שפרח באוויר. בעיקרו של דבר מתייחסים השניים לא זה לזה אלא כל אחד לעברו (אפילו היה זה עבר משותף לשניהם). הזיקה שביניהם מבוססת כולה על הזכרונות האמיתיים או המדומים ('כל זה היה – בעבר, בדמיון') ויש בה מן המלאכותיות הספרותית ('בחרו משורר, פתוחלת כזב'). אותו דבר המחלחל מתחת לשיחת החולין הוא רק איזו 'שארית', זכר ('דבר מה היה – והלך – ולא שב...'). הדוברת, האמיצה שבין השניים, פונה בשלב זה אל בן השיח שלה כדיבור גלוי, עגתי, כמעט גס: 'טוב. אז נשתה [...]'. השתייה, שתיית קפה ולא יין, תגלם את נכונותם של השניים להתמסר בלי אשליות לקסם הקל של הזכרונות, שכן אין באפשרותם לעשות שום דבר אחר זולת להיפרד בנעימות. יין הזכרונות המתוק והקרייר יתפוס את מקומו של השיכרון האמיתי. הדוברת מלגלגת רכות לעצמה ולבן זוגה – ללא רשעות, אפילו מתוך אמפתיה מסוימת:

טוב לנו שָׁבַת. הָעֶרֶב כָּבֵד בָּא.  
בְּפָנִים – מְנוּחָה, וּבְחוּץ – אוֹר-כּוֹכֵב.  
וַיֵּשׁ עוֹד נְגִינָה – קֶצֶת חֲמֵלָה – קֶצֶת חֶבֶה...  
טוב גם בְּעֶרֶב לְשַׁבַּת יַחְדוּ.

השיר כולו עומד בסימן הלגלוג החומל, שהחמלה שבו אינה כרוכה בויתור על הפיכתו, אלא אדרבה, היא נובעת ממנו. שני גיבורי השיר מוכים ומוכסים, עומדים בידיים ריקות מול 'שארית' חייהם. המשוררת מצויה כאן מעבר לסרקזם של 'טרם הספקנו לההנות מנעימות-שקרינו' ומעבר לנצחונות המדומים של מי שנעשתה מסוגלת כביכול לאהוב ללא אהוב. כל שנשאר לה לעת זקנתה הוא 'קצת חמלה – קצת חבה'. אלישבע הגיעה כאן לנקודת הפנות העמוקה ביותר בשירי הפרק השני. לא במקרה מסומן הפרק כולו על-ידי המוטו הלקוח משיר זה, המשמש בו לא רק כסיכום אלא גם כנקודת שיא.

הפרק השלישי של חרוזים – אף הוא מסומן היטב על-ידי המוטו הנטול מאחד השירים הכלולים בו: 'הנה יומי – ברור, פתוח' – מתארגן סביב מכנה משותף של מרחבים פתוחים לרווחה, שבכמותם עדיין לא נתקלנו בקובץ, שהרי שני שירי הנוף הכלולים בפרק הראשון, 'הרי יהודה' ו'שערי ירושלים', מציגים מרחב חסום, מתנכר, מגביל. בטובים שבשירי הפרק מסתמנת תבנית החזרת על עצמה: הדוברת מנסה למצוא לעצמה מפלט מעולמה הפנימי הכאוב. היא מנסה לפרוץ את כתליו הצרים, לצאת ממנו אל הרוח, השמש, השקט, רחש המים ורשרוש עלי העצים. אולם היא מודעת לכך שהמרחב הפתוח לא יעניק לה לא שקט ולא רווחה אלא אם כן היא, מצדה, תתגבר על איזה מעצור פנימי ותהיה מוכנה להתעלם – ולו גם לשעה קלה – מאיזו ידיעה מכאיבה המצויה בתוכה. כדי להשתחרר מן המועקה באמצעות המרחב חייבת אפוא הדוברת לנקוט לשעה עמדה של התעלמות, של 'כאילו', אפילו עמדת זיוף נפשי קל. אם בכמה משירי הפרק השני הדחיקה הדוברת את המודעות למשבר שבו היתה נתונה ואולי שלא במודע או במצב של 'mauvaise foi', האמינה ב'נצחונה', הרי בשירי הפרק השלישי הדוברת משעה במודע את מודעותה, מוותרת עליה לזמן-מה לצורך הרפיה ורגיעה. כפי שראינו, בשירי הפרק השני הביאה ההדחקה לעודפים של מרץ שכלתני, להגזמות פולמוסיות, שבאמצעותן ניסתה הדוברת לקבוע את אמיתותו של מה שלא היה אמיתי. בפרק השלישי אין לה צורך במרץ כזה. אדרבה, נקודת המוצא שלה היא מצב של עייפות נפשית, של אי-רצון לדעת ('ואין את נפשי לדעת', אומרת הדוברת באחד השירים), של נכונות לויתור, ומכאן – גם לאיזו קלות משוחררת. למעשה, מתרגלת המשוררת בכמה מן השירים הכלולים בפרק זה צורות שונות של מדיטציה שמטרתה ביטול הייסורים על-ידי ביטול השאיפות באמצעות ביטול המחשבה, שהיא נוכחות המתמדת של האגו. אולם בשיריה לובשים תרגילים אלה לא אופי של תרגילי זן-בודהיזם, אלא דווקא אופי של רומנסות ושירי זמר. העמדה המבוססת על חוכמה, עייפות, ויתור על הפעילות הקוגניטיבית האנליטית האינטרוספקטיבית לשם השגת הרפיה ושחרור יכולה לייצר מקצבים קלים, אווירה כמו-שאנסונית, רוך מלודי. אולם כל אלה אינם מעידים על שיבה לאיזו תמימות שכבר לא תיתכן. מתחת לרוך ולקלות המדומה מצוי תמיד רובד קשה וכבד של הלך-רוח מפוכח, שרודד בפטישי האכזבות והמפגעים.

כך הוא, למשל, השיר 'בחרשה' (עמ' 46-47), הנראה כאילו היה מזמין נעימה של ואלס רוסי סנטימנטלי. מקצבי הוואלס (טרימטר אמפיבריכי הנקטע פה ושם על-ידי ספונדיאיים וחסרים אחרים) אכן שולטים בשיר הקטן; אולם התנועה המתערסלת, שהיא בעיקרה תנועת השתחררות, הרפיית מתח והתמסרות למקצב מרגיע, אינה מסתירה את הרצף הקשה, שהיא בו מעין הפסקה פורתא. מדי פעם היא חושפת אותו במכוון, בייחוד בעת שהמקצב המשולש נקטע על-ידי היעדר אחת משתי ההברות הבלתי-מוטעמות של האמפיברך. היעדר זה עוצר את הקורא וכאילו מעמיד אותו בפני מחיצה או גדר שאין לעבור אותן (כך, למשל, בטורים הספונדיאיים 'אם העצים – זרים' ו'וכל יסורים קלים', שבכל אחד מהם חסר האמפיברך

השני הברה מסיימת). מקום כתיבת השיר ומועדה, המצוינים בסוף השיר כמו בכל שירי חרוזים, ממלאים כאן תפקיד חשוב במיוחד ומהווים חלק אורגני מן השיר עצמו. 'בחרשה' נכתב בחדרה בכסלו תרפ"ז (אולי במהלך 'ערבי אלישבע' הגיגיים, שהתקיימו אז - כנראה בחול המועד של חנוכה - במושבות השומרון). משמע, השיר מדבר על ה'יער' המפורסם של חדרה, יער האיקליפטוסים שניטע במאבק לייבוש הביצות הקטלניות של הסביבה, שנעשה לחלק מן המיתוס הציוני של כיבוש השממה ול'לוקוס' מקודש בשירה הציונית של העלייה השנייה והשלישית (ראו 'ביער בחדרה' מאת דוד שמעוני, אחת מיצירות היסוד של שירת העלייה השנייה, ובייחוד האפואזוה של בן ארצי, החלוץ הפלאי השם פעמיו עם שחר אל הביצה, 'שם ינוה המות הצהב', כדי לטעת בה אילנות 'להוריש ממנה המות ולתתה מורשה לחיים', שמעוני תש"ח, עמ' כ"א; וראו, למשל, טוריו הידועים של אורי צבי גרינברג בשיר 'רעב בארץ ישראל' שבפואמה 'הגברות העולה': 'עצי איקליפטוס יקרים בארץ ישראל מכל יערות הדבש באירופה / - - - פה היא המדינה הקלסית להוד הקדחת וחזון השחפת. - / ועל כן, אי! על כן פה יצאו בחורים ובתולות לנטוע איקליפטוסים אלו שהם עצי תאוה - / תאבי כל בצה', גרינברג 1990, עמ' 86). הדוברת השירית של אלישבע מגלה את יחסה למיתוס ולמסורת הספרותית קודם כול בסירובה לקרוא ל'יער חדרה' יער - בעיניה, כמו שראתה יערות של ממש בחייה - אין זו אלא חורשה. יחס דומה מתגלה גם בחוסר הנכונות שלה לציין את העצים, ששירה מדבר עליהם, בשם המפורש: איקליפטוסים. הדוברת של 'בחרשה' איננה מעוניינת בתפקיד ה'הרואי' שמילאו העצים בתכונתם לספוג לתוכם כמיות גדולות של מים. בעיניה אין הם, לכאורה, אלא עצים סתם, שהרוח הסתווית - נוף הסתיו ורוחותיו מודגשים למדי בשיר - מניעה את ענפיהם ומרחישה את עליהם הפותחים בצורה זו במין שיחה, אשר הדוברת מתארת אותה באורח אוקסימורוני דווקא כשקט העמוק ביותר ('אין שקט גדול מן הרטט / הבלתי־פוסק של עלים'). ביטולו של ההקשר הציוני והספרותי המיוחד של המקום נחוץ לדוברת כדי שתוכל להצביע על מה שהוא עיקר בו בעיניה: מקלט ארעי, מקום מרגוע מקרי, אשר בו 'לרגע' ניתן לה לנוח בדרך רבת הנדודים. כל שהיא מבקשת מן המקום איננו עלילות גבורה ולא סיפורי קורבן והתגברות אלא 'לשמע את לחש הרוח / בין ענפים מוקדים'. השקט הזה, למרות הנוף האפורי־הסתווי שמסביב ושמי הסתיו המעוננים שמעל, ואולי דווקא בזכותם, מרעיף עליה נחמה ומאפשר לה להשעות את מחשבותיה המציקות. 'פה כל מחשבה שוקטת', היא אומרת, ולכן 'כל יסורים קלים'. החורשה של חדרה מסייעת אפוא לדוברת בתרגול המדיטציוני שלה המנטרל לא רק כל משמעות היסטורית וחברתית של המקום והזמן אלא גם כל נוכחות מפריעה של האגו, רצונותיו ומכאוביו. כמוכן, הנטרול אינו שלם ואינו יכול להיות כזה. הדוברת אינה יכולה להתעלם לא מן האגו ולא מן המיתוס של המקום. היא נותנת לכך ביטוי בבית השני של השיר, שהוא מבחינות רבות, עיקרו:

וְאִין אֶת נַפְשִׁי לְדַעַת,  
אִם הָעֵצִים - וְרִים;  
בְּקוֹל שִׁיחָתָם לִי נִשְׁמָעַת  
אֲגַדַּת כְּמֵה עֲבָרִים...

הטור 'אם העצים - זרים', שכבר הוזכר, מכיל כמה חסרים: ההברה הבלתי־מוטעמת שבראש האמפיברך הראשון, היכול להיקרא כטרוכי, והספונדיאוס הנוצר מכוח החסרת ההברה הבלתי־מוטעמת שבסוף האמפיברך השני, היכול להיקרא כמו ימב. ערעור המערכת האמפיברכית, המביא לעצירת התנופה הוואלסית של הטקסט, מעיד על הקושי שהדוברת נתקלת בו במהלך הטור ובמהלך הבית כולו - קושי המגולם יותר מכול במילה החמורה 'זרים' אך גם בסירוב הנמרץ: 'אין את נפשי לדעת'. הדוברת דוחה מלפניה את הידיעה שהמציאות המקיפה אותה זרה לה - נופית וחברתית. היא מחליטה 'בכוח' להתעלם ממנה ולקבל מן המקום השקט שאליו נקלעה את אותה השראה של שקט שהיא זקוקה לה. העצים 'זרים' בראש ובראשונה לה לעצמה כאדם שלא התאקלם והתערה בארץ־ישראל, מי שהורגל ביערות לבנה, אורן, אשוח ואלון, ולא בחורשות איקליפטוסים. אבל הניסוח הלאקוני של הטור מאפשר גם הבנה אחרת של זרות העצים: הם עצמם, ילידי אוסטרליה הרחוקה שהובאו והושתלו בנוף לא להם, הגם 'זרים' בארץ. בכך הם דווקא דומים לדוברת. אולי מכוח מכנה משותף זה היא יכולה להירגע בצלם תחת שמי הסתיו האפורים המזכירים לה את שמי מולדתה. בוודאי שמכות זרותם זו יכולה היא לשמוע בקול שיחתם אגדות של כמה עֲבָרִים: עֲבָרָה שלה כמי שגדלה בצלם של יערות ילדותה; עברם של העצים עצמם - 'גרי צדק' שגויסו למפעל הציוני שלא בטובתם; ואולי גם עברה ה'מיתית' של חדרה, על סיפורי הקדחת, הכינין, המוות הצהוב, הביצות וההיאחזות הנואשת בקרקע המקופלים בו. מדוע לא? בשלב מרופה ונינוח זה כבר אין הדוברת דוחה בכוח עבר אחד על מנת שיפנה את מקומו לעבר אחר. היא עייפה ופסיבית במידה מספקת כדי להאזין לאגדות כמה עברים המתמלמלות באוזניה במעורבב. כך יכולה היא עתה לקבל כמעט הכול, ובזכות הקבלה הזאת היא עצמה תקבל מן העצים הזרים (ועם זאת יש ביכולתם לייצג את אורני הילדות משרי השלווה שעליהם שרה המשוררת ב'אורנים') לא רק רגיעה אלא גם ברכה. הכול בתנאי שהדוברת תשמור על הכלל: 'פה כל מחשבה שוקטת'. רק אז תושג המטרה: 'כל יסורים קלים'. יצירת הספונדיאוס באמצעות קיטוע האמפיברך המרכזי בטור זה כרוכה, שוב, בקושי המגולם במילה 'יסורים'; קושי הנפתר רק באמפיברך השלישי ('קלים'). בטור המסיים את השיר: 'ברכה - כל תנועת ענף' מתקשר ספונדיאוס מקביל דווקא בהשגה של מה שהוא היפוכם המוחלט של היסורים: נחמה וברכה. העצים שהיו (חסר) 'זרים' נעשו לעצים (חסר) קרובים ומברכים. ההיפוך הדיאמטרי מחייב הצגת טור המתניחס באורח סימטרי לטור 'אם העצים - זרים'. בשיר הכמו־פזמוני מתגלה אפוא עומק בלתי־צפוי. זהו אחד משיריה הטובים ביותר של אלישבע.\*

\* אמנם, המשוררת כמעט מחקה את העומק של השיר הפשוט דווקא כשניסתה להעמיס עליו לשון מכובדת ומרובדת יותר כשכינסה אותו בקובץ שיריה משנת תש"ו. כאו נקרא הבית השני, המכריע בחשיבותו, כך:

וְאִין אֶת נַפְשִׁי לְדַעַת,  
אִם הָעֵצִים לִי זָרִים:  
דְּמַמַּת שִׁיחַתָּם הַמְרַגְעַת -  
הִיא קוֹל מְמֹלְדֵת־סִתְרִים.

(שירים, תש"ו, עמ' 81)

רומנס יעיל כמעט באותה מידה הוא השיר 'על גג אדם יונה יושבת' (עמ' 44-45). המקצב כאן (המבוסס על משקל סירוגין: טור בעל ארבעה ימבים ובעל סיומת נשית, ולאחריו טור קצר בימב אחד ובעל סיומת גברית) הוא מקצב מובהק של שיר זמר. היונה היושבת על הגג האדום ורוח הים הקלה והשובבה המנשבת לאורך השיר מעניקות לו את המרחב הפתוח, האופייני לשירי הפרק. מסתבר כי הגג, שעליו יושבת יונה האהבה, אדום לא רק כגג רעפים מצוי או כגג שצבעו הולם את מושג האהבה אלא גם כגג המוצף אור שקיעת החמה. הרוח השובבה העולה מן הים היא בריות הערב. משום כך היונה צפויה עוד מעט, בשקוט הרוח, לישון בקן, וכמוה - לבה ה'זקן' או 'יונת-לבי' של הדוברת, שכבר הגיע גם תורה להירדם. השיר הכמועליו 'חוגג' למעשה לא רק את כביון האהבה והמאוויים אלא גם את המוות הקרב. אם כעת עוד טוב לבכות בסתר / על יום מן העבר, / על כתבת-יד בדף הספר, / וגם - על לא-דבר', הרי הזמן לעיסוקים כאלה כלה והולך במהירות. הווהר כבה ברקיע. 'הערב מתקדם' - כך שורת הסיום, שאין כמוה בשירת התקופה לדיבוריות עברית מודרנית, עדכנית אפילו בזמננו. מעבר לקלות הפזמונית שלו השיר הוא תרגול בהכנה עצמית למוות. הדוברת מרגיעה את עצמה: 'אזכר: ידוע ובטוח, - / כעת לבי זקן'. כך היא יכולה להפוך את ייסורי האהבה לזיכרון סנטימנטלי שאינו מזיק ואינו מפריע. 'יונת האהבה' כבר אינה מעוררת בה אסוציאציות של קשרים מסובכים, ציפיות, אכזבות, אלא דווקא אסוציאציה של מנוחה קרובה, של לילה יורד, של שינה מתמשכת. חרוזי המפתח של השיר הם קן / זקן, עבר / לא דבר, להירדם / מתקדם. הם מספרים את סיפורו האמיתי של השיר ומצביעים על התשתית הגרמית והאפלה שביסוד המבנה הקל והפתוח שנבנה בו: מה שהיה בעבר נהפך ללא-דבר; הלב הזקן ימצא בקרוב את שלוותו 'בקן'; יש למהר ולהירדם כי הזמן עובר ו'הערב מתקדם' אל תוך הלילה.

פחות מעניין, אם כי דומה בנושאו, הוא הזמר 'שיר ארץ אֶלֶז' (עמ' 50-51) - ארץ המסתורין מאגדות המלך ארתור ואבירי שולחנו העגול. הדוברת מפרשת את שובל הדמדומים הזוהרים הנמתח בעת השקיעה מעל לים, בפאתי מערב, כאילו התווה את מסלול הדרך לארץ הקסומה, שיומה כולו שבת וכל לבב ימצא בה מולדת ומפלט (בשיר בכללו ניכרים סימני השפעת שירו של ח"נ ביאליק 'בערוב היום'. דברי הזמר המפתים המגיעים מארץ

החסר הספונדיאי בטור השני מולא, האמפיברך השלם והטור נסחף לתוך המקצב הוואלסי של השיר; המעצור המשמעותי לפני המילה 'זרים' הוחלק ונעלם; העצים שבטור כבר אינם 'זרים' סתמית, אלא הם זרים רק לדוברת - צמצום ברור בהיקף המשמעות האפשרית של הטור; הציון הכולל 'אגדת כמה עֶבְרִים' שבסיום (הקורא חופשי ליצור בדמיונו את אינוונטר העברים האפשריים) הוחלף במיסטיפיקציה הימרבית: 'קול ממולדת-סתררים'; הפשטות הדיבורית של 'בקול שיחתם לי נשמעת' הומרה בעומס הלשוני והמשקלי של 'דממת שיחתם המרגעת'. בנוסח המקורי לא היתה המשוררת צריכה להשתמש בתואר השם מרגעת על מנת שנדע כי שיחת העצים אכן משרה רגיעה. הבית ה'מתוקן' נעשה נמליץ, 'פיוטי' ועמוס - ועל כן רדוד. בנוסח המקורי מצאה המשוררת את הטון המדויק המלכד פשטות ומוסיקליות של פזמון רחוב עם ישירות דיבורית שנבעה הן מעייפותה של הדוברת (שלא היו לה כוח, סבלנות וצורך לעסוק בגיבווי לשון), הן מנכונותה לקבל כמעט כל מגבלה ובלבד שיונח לה להשקיע את מחשבותיה.

אוולון הם פרפרזה של דברי הרוח בשירו של ביאליק: 'יש עולם טוב שכלו חג. / יש קרן ברוכה, פינת אור, / ששמשה - צדקה, רוחה - דרור' וכו', (ביאליק תרצ"ח, עמ' י"א). אוולון איננה, כמובן, אלא 'ארץ תקוות שוא' והמנוחה והמפלט שהיא מציעה בשירה ה'צנוע ומתון' הם מדומים. אבל הדוברת משעה ידיעה זו ומניחה לעצמה להישטף באשליית המרגוע והמרפא 'עת נפתחים לרגע / שערי המערב'. המקצב המתרוגן של השיר (טורים קצרים, בני שלושה ימבים, חילופי חרוז נשי / גברי) מייצר את הרצף הזמירי אך אינו ממחיש שום מציאות כבדה המונחת כאילו מתחתיו. השעיית עקרון המציאות הקלה מדי, הטריטוריאליזם למדי, נעשית בהקשר סיטואציוני שגרתי, שאינו זוכה לעיצוב מיוחד. משום כך הלשון, בכל קלותה, היא כלי-כך ספרותית ומשומשת: פז / רו, נחמדת / מולדת, ים / נרדם וכו'. השיר אינו מוסיף ניואנס למסר שנמסר בצורה מעניינת יותר בשירים האחרים; מסר המצורף מן היסודות: מרחב פתוח, השעיית המחשבה הביקורתית ועקרון המציאות, לילה קרב, אור אחרון לפני אפלה ושינה נצחית.

מעניין הרבה יותר הוא השיר הווירטואוזי 'על כנף עטלף' (עמ' 48-49), שגם טוריו קצרים מאוד (שני אמפיברכים, כל הסימונים זכריים) ובתו המרובעים נבלעים לרצף קצר אחד הן משום ה'מהירות' של הטורים, הן משום שהמשוררת מחברת אותם אלה לאלה בדרכים מפתיעות. תחילה היא קובעת נורמה שלפיה כל צמד טורים קובע יחידה לעצמו. תכף (בבית השני) היא מפרה נורמה זו על-ידי חיבור כל טורי הבית ליחידה אחת. אחר-כך היא מחיה לרגע את הנורמה אבל גם מבטלת אותה באמצעות החיבור של הבית השלישי לרביעי בגלישה ('ציד-הלילות' / עובר בטיסה / עלי - ). כל אלה יוצרים ריתמית בעליל את מעוף העטלף במרחב החשוך - מהיר, תזויתי, משנה כיוון. החלפת המבנה הקבוע של החרוזה (אבאב) לפתע במבנה האפיפי בבית השני (אבבא: זה רמז הליל / הבא לאטו, / עטוף טליתו / רחב ואפל) מתמחשת כמין שינוי כיוון חד, בלתי-צפוי, במעוף. מתחת לתנועה המהירה, הנוסקת של השיר מתמחש דווקא תהליך ניגודי - מתמשך, אטי, שוקע. העטלף, 'ציד-הלילות' (צירוף מודרני לחלוטין) הוא רק רמז של הלילה הבא לאטו, רחב ואפל. הוא מציין את רגיעת העיר לעת לילה ובעיקר את רגיעתו של 'הלב', לבה של הדוברת, השוקעת בשנת שְכחה עמוקה, מוחקת כול. אמנם הלב אינו בדיוק 'שוקע' אלא הוא דווקא 'נרדם ונשא' / על כנף-עטלף; אבל במציאות המתוארת בשיר נמחק ההבדל בין גובה לעומק, היצור שהוא אולי לא רק 'רמז הליל' אלא גם נציג של כוח השרוי בעומק האפלה של הליל נושא את הלב עמו. השיר עוסק טוב, כמו השירים הבולטים האחרים שבפרק, בגאולה שבשכחה, שבהימחקות בתוך מרחב פתוח, משרה רוגע. העטלף הוא כאן המתווך המהיר, האפל (אבל הבלתי-מפחיד), המסייע בהתגברות על המכשולים בדרך אל המחיקה העצמית. הוא כאילו חוטף את התודעה ונושא אותה על כנפיו השעירות אל תהום המרחב האפל נטול הגבולות.

השיר הידוע 'על חוף ים כנרת' (עמ' 53-54) הוא בין השירים המוציאים את הפרק מן הטווח הפזמוני. המשוררת רוצה להשרות עליו אווירה של איטיות ודומייה. היא מעמידה אותו לא רק על טורים ארוכים יחסית ושאינם ניתנים לחלוקה סימטרית (בהיותם טורי



פנטאמטר ימבי), אלא גם על בתים בני חמישה טורים כל אחד ועל מבנה חריזתי של אבאאב. חריגה זו מן הנורמה המקובלת במרבית השירים (בתים מרובעים החוזרים אבאב) מחייבת האטת הקצב, וכיוון שהחרוז המופיע בכל בית שלוש פעמים הוא נקבי – משום שהוא מתרכז בשלוש מילות המפתח: מים, כינרת, רקיע, שכולן מסתיימות בהברה בלתי מוטעמת – נשטפים הבתים במלוס הרך והאטי, הנראה (משום החזרה על החרוז בטורים השלישי והרביעי) כאילו היה מסרב לפנות את מקומו למלוס החלופי, הנמרץ יותר, של החרוז הגברי. כך ממחיש השיר מוסיקלית לא רק את הלמלוס הרך של מי האגם אלא גם את הדמדום ההכרתי, שהדוברת מנסה להכניס את עצמה לתוכו; דמדום האמור להוביל אותה אל סף הנירוונה. אכן, השיר מתרגל מחיקה הדרגתית של האגו אגב ניסיון להגיע לביטול היש. אגב כך הוא גם בעל אופי ארס פואטי מעניין. אמנם, כשכתבה אלישבע את השיר (בחשוון תרפ"ז, בטבריה) עדיין לא פרסמה רחל בלובשטיין אלא כמה מן השירים שהפכו את הכינרת לרכושה הפיזי הכמעט בלעדי. עם זאת, ידעה המשוררת שהיא נכנסת לתחומו של נושא 'תפוס' (כמובן, כתבו על הכינרת גם לפני רחל. ראו שיר הזמר הידוע של יעקב פייכמן 'על שפת ים פִּנְרַת', קובץ ערבה [שירי ילדים], פרנקפורט ע"נ מיי 1922). משום כך העמידה את שירה שלה על הכינרת על חודו של היפוך. בעוד הכינרת, אותו 'אגם סואן' של שירי רחל, נתפסה בדרך-כלל כמהות מעוררת שיר – אלישבע, בתפיסת המרחב החדשה שלה (מרחב פתוח מאפשר התמחקות, התבטלות), מתארת אותה כאילו היתה משתקת את השירה. אמנם, השקט המרגיע של המים והאפקט האקוסטי המיוחד של תנועתם הרכה (שאלישבע מנסה לשחזר אותו אונומאטופיאתי בטור הפותח: 'חרש, חרש מתלחשים המים') מעוררים לרגע את רצון השירה (רגע – צליל השיר בלב רעד). אבל חיש מהר מבטלת הדומייה המרוחשת את אפשרות השירה ואת הצורך בה. 'לא, לא כאן אשיר! האם אפריע / את יפת השקט משנתה?' מכריזה הדוברת בפתח הבית האחרון, כשהיא מגייסת לעזרתה גמינאציו שלילי המקביל לגמינאציו החיובי בפתח הבית הראשון ('חרש, חרש מתלחשים המים'). דומיית המים בלחשם כאילו אוסרת על הדוברת להפר אותה בשירתה. כמובן, הכינרת – כיפהפייה נרדמת שאסור לעורר אותה משנתה – היא רק ראי ('כראי של כסף במסגרת / ההרים המתנשאים סביב'). היא משקפת לא רק את השחק אלא גם את הדוברת. כמוה הדוברת שוקעת במצב של תרדמה למחצה, שבו תוכל למצוא רגיעה. ככל שתשקע לתוך מצב של ביטול ההכרה והמודעות תקרב אל 'סודות העולם' שעליהם מספרת הכינרת מבלי שיהיה לה שומע; ככל שתקרב אל הסודות תקרב גם אל מולדת נפשה שלה. אמנם, ביטול ההכרה והמודעות אינו יכול להיות שלם – בכל אופן, כל עוד הדוברת בחיים. מכאן הצורך בתרגול העצמי המודע, במאמץ הניכר בשימוש בפועל 'דמה' לקראת סוף השיר:

פֶּאן אֵשֶׁב בֵּין יָם וּבֵין רִקִּיעַ  
וְאֶדְמָה, כִּי גַם הַקֶּץ הַגִּיעַ,  
כִּי מְצָאָה נְפִשִׁי מוֹלְדָתָהּ.

הביקורת פירשה אמירה מסכמת זו כהודאה מצד המשוררת בכך שהיא לא יכלה אלא לדמות לעצמה – כלומר, לא להאמין לגמרי – שמצאה את מולדתה בארץ-ישראל (תורן 1970, עמ' 11). אפשר לקרוא את הטורים גם כך, אבל בוודאי לא רק כך. מאמץ ההדמיה, יצירת מצב ה־als ob שהשיר מדווה עליו, חלים על מציאות רחבה לאין ערוך יותר מפרשת היחסים בין המשוררת לארץ החמה שאליה היגרה, שאם לא כן מדוע צריכה היתה הדוברת לדמות לעצמה לא רק שהיא מוצאת את מולדתה אלא גם שהקץ מגיע. באיזה קץ מדובר? ללא ספק בקץ החיים. ממלכת המוות היא בסופו של דבר המולדת האולטימטיבית של הנפש, מקום הרגיעה הסופית. השיר הרך והענוג אפוף אווירה שלילית, מאיינת – את ה'אני', את השירה, את המציאות, בעיקר את המודעות, את ההכרה שבה מקור הייסורים כולם.

'הנה יומי – ברור, פתוח' (עמ' 42-43), שיר המוטו של הפרק השלישי, מנסה לקבוע את שירי הפרק ואת הלוך־הנפש שמצא את ביטויו בהם בהקשר ביוגרפי, בעוד המחזור הפותח את הפרק – מְשֻׁלוֹשׁ השירים הקצרים 'לשמש' (עמ' 38-39), 'לירח' (עמ' 40) ו'לרוח' (עמ' 41) – מנסה לקבוע אותם בהקשר הגותי כולל. היום הבהיר והפתוח קובע את המצב שהדוברת שרויה בו, של השירים כולם כמין מצב מעבר, 'חולית־שלשלת' / בין יום עבר ויום עתיד. אחר שנפתלה עם עצמה ונפתחה לעבר מרחב, שהוא בעת ובעונה אחת נופי, כרונולוגי (מרחב חיים, יציאה מהווה אינטנסיבי לעבר שטף המחבר את העבר עם העתיד) ונפשי היא שואלת את עצמה מה נותר בה מייסורי האבדה של האהבה ובאיזו מידה היא נכונה עתה להתמסר לשלוות הזקנה ('מה עוד לך, לבי? – לנוח / נעים באור המאָחֶר?'). תשובתה הכנה היא, שהנפש לא נרגעה, ואף כי כל מה שנותר לה לעסוק בו הוא רסיסי זכרונות ('מכתב נשכח בדאר, / או דמות פנים, או ריח דק / של פרח, שבימי הנער / הנת בספר מאָבֶק'), הרי בכל זאת עדיין היא סובלת, מחטטת ומבקשת בכל דבר את סוד אבדתה. גם בשירים 'לשמש', 'לירח' ו'לרוח' הדוברת משרטטת מצב ביניים, מעין מרווח פתוח המפריד, אמנם, לא בין העבר לעתיד, הנעורים והזקנה, אלא בין האמת האינטנסיבית, הצורבת, המאכלת כל 'חלום' ורמייה עצמית (השמש), הנטייה המוטבעת לשיבה אל החלומי והמעורפל (הירח) והתעיייה בין שתי האפשרויות, הנעשית קשה יותר ויותר משום עייפות הזקנה היורדת על הנפש. המעניין בין שלושת השירים הקטנים הוא השיר אל הרוח, המבטא ישירות את המשוררת בפסיחתה על הסעיפים. כמו המשוררת הוא בא מקצה עולם והוא 'כל־כך עיף, כל־כך יגע...'. לבו, שחלם לאורך כמה דורות, כמו לבה, 'הזדקן והשתגע'. כמוהו היא נקלעת אפוא בין לב מזדקן ו'חלום' מפתה ואינו מרפה; ו'עת עובר עלי הרוח' (תרתי משמע) לוחש האחד (הלב הזקן) "מתי תנוח?", ואילו השני (החלום) טוען: "מה הוא שלום?". כל עוד יש חיים – אין מנוח. הן 'הנה יומי' הן שירי 'לשמש', 'לירח', 'לרוח' קובעים רק את מסגרתו של הפרק; את התמות של המרחב הפתוח, העייפות, הצורך להתגבר על התודעה העוסקת באבדת הנעורים ועל הנהייה ל'חלום' לשם השגת שלוה, ולו גם זמנית. עיקרו של הפרק הם השירים, שבהם הדוברת מתרגלת בפועל את המדיטציה המוליכה לשכחה עצמית (ולו גם מדומה) ולמחיקת האגו – שירים כמו 'בחרשה' ו'על חוף ים כנרת'. בשירים אלה – גם כשהם מתנהלים לקצב האומ־פֶּה־פה של הוואלס או מושמעים כאילו כשירי זמר בליווי

מונוטוני של תיבת נגינה – הגיעה המשוררת אל הקוטב השלילי, הכמעט משוחרר, של שירתה. הם כה נדירים בתוך הגעש ושפעת המרץ של השירה הארץ-ישראלית בת הזמן.

## ח

הפרק הרביעי של חרוזים מורכב משתי חטיבות שירים, שנכתבו הרחק מארץ-ישראל, בעת שהייתה של המשוררת בפריס ובפולין (בעיקר בוורשה; אך גם בגרודנה) באביב תרפ"ז. שירי פריס מצטרפים למחזור בעל עלילה סיפורית, המחזירה אותנו לנקודת המוצא של הקובץ בכללו ושל שני פרקיו הראשונים בפרט: פגישה רומנטית של הדוברת עם גבר, שנכחתו מלווה אותה לאורך חייה הבוגרים. גם הפעם, כמו בשירי הפרקים הראשונים, מדובר בפגישה קצרה מאוד – אמנם, לא חטופה. לא סיפורו של 'ראיון בן שני רגעים' מסופר כאן אלא סיפורם של 'שלושה ימים' (כותרת המחזור, עמ' 56-64), 'ימים של חיזור ואהבה ללא שום פרספקטיבה של המשך. אפשר – אם כי אין הכרח – לדמות שמדובר בפגישה בנכר עם אותו גבר שהאהבה אליו היתה מונחת כצל על חיי המשוררת ושעמו נפגשה לדקות ספורות במוסקבה השלגית לפני יציאתה לארץ-ישראל. הפעם הפגישה נינוחה יותר, כוללת הגשת זר פרחים והרמת כוסיות של יין rosé, מתרחשת על הרקע האפרפר של צרפת האביבית, ונדמה כאילו יש בה כדי לתקן כלשהו מה שקולקל במשך עשרות שנים. פרטי הסיפור הרומנטי בעינם עומדים. השניים לא העזו בשעתו לממש את אהבתם, 'לגשת, לקטוף [...] פרח כחול' מבין 'זעירי הפרחים / הצנועים, [...] / שצמחו לרגלינו באבק הדרכים'. כך חלפו הנעורים. דמם הוורוד של האוהבים בצעירותם כאילו נספג אל תוך צרור הוורדים שעל שולחן ביתו של האהוב, אשר, ניכר, יד אישה אוהבת – אחרת – טיפלה בו. אולם עתה, לאחר שהחיים כבר הותמצו, ולאחר ש'עברנו הרבה דרכים' והרבה עיני תכלת רמסנו, יכולים השניים לקטוף את פרחיהם – פרחי התשוקה של גן העדן אשר אליו לא נכנסו. בין שהדוברת מרמזת באמצעות מטפוריקת פרחים זו על כך שהפעם לא נרתעו השניים ממימוש תשוקתם וקרבו זה לזו, ובין שהיא מרמזת על מיצוי אחר, מאוחר ועראי, של קרבתם, השירים מדברים על איזה פורקן שלא נמצא עד כה. הדוברת מנסה עתה להציג את פגישתם – מקבילתה והיפוכה של הפגישה האחרת – כרקע לאיזה פתרון של הבעיה או המצוקה, שבהן עסקו מרבית שירי הקובץ: מצוקת ההחמצה, אבדת החיים, כביית האהבה, היעדר האושר. היא טורחת בגיבושו של מושג אהבה אחר, מתקן. זהו מושג אוקסימורוני מעיקרו: 'פרח שאין לו ריח' או גם 'צער' – והוא משמח. השוני שבו לעומת המושג הרווח של האהבה הוא בסימון האהבה כמאורע נפרד, מנותק מרצף החיים, חסר עתיד ועבר, רגע של הווה שאין לו שום זיקה להמשכיות. רק כך יהיה הרגע נטול דופי, 'תכלית היפי'. אהבה המתאימה למושג כזה תשחרר את הדוברת מנטל העבר וסבלותיו בלי שתסגיר אותה אל תוך סוהר רגשי חדש. היא תאפשר לה חיים רגשיים פעילים שיעלו בקנה אחד עם חירות אישית פנימית, חירות מסבל ומתלות. אהבה כזאת אינה דומה ל'ניצחון' שחגגה הדוברת בכמה

משירי הפרק השני, כשנאלצה להשפיל את האהוב, את האהבה וגם את עצמה, על מנת שתוכל להיחלץ ממשקע הסבל שזיקת האהבה הותירה אחריה. הפעם מדובר באהבה שיש בה רגישות, התרגשות ('על הורון פני - צל אדם'), הערכה הדדית ואפילו תחושת נעורים מתחדשים ('ריח נער ואביב'), אבל אין בה המשכיות והתקשרות. לשם קיומה דרושים לדוברת חיזוק עצמי רוחני וסתימת הגולל על העבר, התרחקות מקישור האהבה בזמן. האם מצליחה הדוברת של השירים לאגור בתוכה את האומץ הדרוש לשם אהבה ללא קשר מתמשך? ארבעת שירי המחזור משיבים על שאלה זו לסירוגין בהן ובלאו. בשניים מהם, השני והשלישי, מופיעות גימות של מרירות וסרקזם, המעידות על כך שההצלחה אינה מלאה. ככלות הכול, 'פרח שאין לו ריח' איננו מתנה מופלאה. קבורת העבר המשותף (בשיר השני) טעונה עליונות חשודה:

הַבֵּט, מֵה יָפָה מְסָבִיב:  
 קִפְאוֹן, נְחֻמָּה, מְרַגֵּעַ...  
 עַל קֶבֶר הַמֵּת הֶחֱבִיב  
 נֶעְבֵּר - מִבְּלִי לְנִגְעַ.

קיפאון אולי עולה בקנה אחד עם מרגוע אבל לא עם נחמה; ומת 'חביבי' שנוהרים שלא לגעת בקברו אולי אינו מת לגמרי... כמו כן יש מן המרירות הקשה בציון הרשות שהאוהבים יכולים ליטול לעצמם, עכשיו כשנתמצו, למעשה, חייהם, בלשון:

הַרְבֵּה עֵינַי תִּכְלֶת רְמִסְנוּ...  
 פָּעַת פֶּבֶר מוֹתֵר לְקִטּוֹף פְּרָחִים  
 בְּגֵן-עֵדֶן - אֵלָיו לֹא נִכְנָסְנוּ.

תיאור חייהם הרגשיים של שני גיבורי השיר כאילו היו כרוכים לא רק ברמיסת פרחים ובעיקירתם אלא בדריכה על עיניים מְשווה לתהליך ההתקשחות, שאפשר עכשיו לשניהם להיפגש מחדש בלי סבל עבר כביכול, אופי שהוא בה-בעת ברוטלי ובלתי-אמין. מאידך גיסא, השיר הראשון והרביעי, שירי המסגרת של המחזור, מעוררים יותר אמון בכך שהבגרות המלאה הדרושה לאהבה ללא תלות אולי הושגה. השיר הראשון הוא שיר הכנה נרגשת לפגישה, שמעורבת בה גם ההרגשה של: 'מה לי ולו?'. אנו נוטים להאמין כי בין הרגשה כזאת לתחושת הניתוק אולי תוכל להתקיים 'אהבה ללא-דבר', / אהבה שאין בה דפי, / אין עתיד ואין עבר'. השיר הרביעי והבולט יותר ('צבע ענבר לִיין') הוא שיר פרידה. הדוברת מלאה כאן התרוממות רוח של התגברות על מכשול שלא נתהווה. היא נטועה בהווה ולא בזכרונות העבר. 'אני - כבר בת ארבעים' היא מכריזה ללא התרסה אגב הרמת כוסית, ומוסיפה: כיוון ש'מאום לא היה בינינו' 'לכן - מאירות עינינו', השתיקה בשניים קלה ודרך החיים הלאה פתוחה וסלולה. אפשר לשמוח 'לצלל העובר' ובאותה מידה אפשר לשכוח אותו. 'הרגע יפה גם כך'. השיר הוא המנון לבגרות, ליכולת לקבל דבר מן החיים בלי להשתעבד לו. המקצב הוא המנוני במובהק; החיוויים כולם נעדרי ספק וערפול, כראוי להמנון, ועם

זאת נעדרת מהם הכרותיות מפוקפקת, המעידה לעתים קרובות על כך שההפך מן הנאמר הוא האמת. הקלות שהדוברת מדברת עליה מתמחשת לא רק ברתמוס אלא גם בארטיקולציה של המשפטים: 'ואני - כבר בת ארבעים'; 'הרגע יפה גם כך'. השיר מסתיים בהצדעה לשירים שהושרו, לזמן שחלף, 'לחיי השנים שעברו, / לחיי השנים הבאות!'. השחרור שהושג הוא, כנראה, שחרור אמיתי, ולפחות ברגע המומחש בשיר זה השיבה המאוחרת לסצנת הפגישה עם הגבר האהוב, זו שהיתה מקור כל הייסורים וההתפתלויות, אכן נראית כשיבה מתקנת, שאינה כרוכה לא בתרגילי מחיקה עצמית ולא בתרגילי מחיקת הוולת. השאלה הנשאלת היא אם יש בכוחה של המשוררת 'להחזיק' בשחרור שנחלה; אם היא יכולה להפוך אותו לדרך חיים יציבה ומתמשכת. התשובה על השאלה אינה חיובית לגמרי.

על כך מעידים חמשת השירים שנכתבו בוורשה ובגרודנה (כולם נוצרו, כאמור, בתוך שבועות ספורים באדר ב' ובניסן תרפ"ז). אף כי אין הם ערוכים כמחזור הרי הם נזקקים לנושא אחד - הוא הנושא שהעסיק את הדוברת ב'שלושה ימים'. הדוברת מהפכת ושבה ומהפכת בשאלה כיצד תוכל לחיות את אהבתה בלי ש'תבלע' בתוכה. היא נתונה מחדש בין קרני הדילמה: מחד-גיסא, האהבה היא צורת החיות הנפשית העיקרית, אם לא היחידה, המוכרת לה; מאידך-גיסא, היא יוצרת כמעט בהכרח קשר של תלות ושעבוד, שהוא מקור לסבל בלתי-פוסק. שוב ושוב חותרת הדוברת - מכיוונים שונים - לעבר פתרון הדילמה, והיא גם כאילו - אבל רק כאילו - מוצאת אותו. לאמיתו של דבר, הפתרון שהיא מוצאת אינו דומה כלל לזה שנמצא לה תחת שמי פריס האפרוריים, משרי האומץ והבגרות. ב'שירת גאות' (עמ' 65-66) היא פונה לנמען גברי, אולי לאיש אהוב, ותובעת ממנו שיטה אוזן לשירת גאותה הנשית, שהיא גם צוואתה ('אחרית דברי נפשי'). הגאווה, גילומה של העצמאות, מושתתת לא על היכולת להתכחש לאהוב או ל'אני', אבל גם לא על יכולת לקבל את הקשר שבינה לבינו כמאורע חד-פעמי, בלתי-חוזר וחסר המשך. היא מתבססת על היכולת לחיות את האהבה, שמציאות החיים קטעה אותה, כאילו היתה נמשכת ב'חלום', מוסיפה לחיות בו כבתוך הוויה של עוררות מתמדת, שאינה תלויה בתנאים חיצוניים. מן ההתמשכות הבלתי-תלויה של ה'חלום' תשאב הדוברת תעצומות נפש ויכולת לתפקד כמשוררת ('וככה - נצח החלום / עומד על המשמר... / הוא השומר על סוד חיי, / ממנו שירתתי). כך תוכל לוותר על הקשר המוחשי עם האהוב כל עוד תשמור על חיותו בתוכה, בנפשה.

ככיוון דומה פונה השיר 'לפני הפרידה' (עמ' 72-73). בערב אביבי שחור ועצוב הדוברת והאיש האהוב עליה מהלכים ברחוב לאט-לאט, כאילו היו משהים את פרידתם. הגיעה עתו של ה'לב [ת]עלוב' ליטול ברכת פרידה. בין השניים שוררת שתיקה של מבוכה ונמיכות רוח. הם אהבו בזמן ובמקום בלתי-מתאימים, ועתה עליהם לפנות איש לדרכו ('מי האשם, אם ללא עת / אהבנו, ללא עת שמחנו?'). הדוברת מנסה לנחם את בן זוגה, אך כל שהיא יכולה להציע לו הוא האמונה ב'חלום'; אמונה אשר 'לה הנפש דם נכנעת'. אם השניים לא ישובו להיפגש, הקשר ביניהם יוסיף להתקיים בחלום - לאורך החיים ואולי גם מעבר להם. ה'פתרון' של ה'חלום' מוצא את ביטויו הנמרץ ביותר בשיר, שכותרתו מלמדת עליו, 'ושמו היחיד - חלום... (עמ' 74-75), שהוא שיר המוטו של הפרק והשיר החותם את הספר. כאן

מנסחת הדוברת הכללה: על דף הלבבות - עתה מדובר כבר בכל הלבבות ולא רק בלבה שלה - נכתב 'שם אכזרי: חיים', אשר למצוותו נכנעים הכול. חוקי החיים, קשים ונחרצים, הם המקצים זמן ומידה ל'שמחת הפגישה ותוגה אֶלמת / בשעה שנפרדנו דם' והם האונסים איש ואיש להיפרד מנקודות האור המעטות שבחיינו ולפנות לעבר 'דרכי חשך'. אבל חוקים אלה אינם חלים לגמרי על הנפש, והם מאבדים את תוקפם לחלוטין בממלכת החלום:

וְאִם נֵעֶבֶר בְּדַרְכֵי חַשְׁךְ,  
 וְשׁוֹב יַעֲלֶה הַיּוֹם, -  
 כָּכָה נִדְעֶה אֶת פְּתוּרֹן אֲשֶׁרֵנוּ  
 וְשִׁמוֹ הַיְחִיד: חֵלֹם...

אלה הן המילים הסוגרות את הספר חרוזים.

גם שירים נוספים בפרק הרביעי, אפילו הם נראים בלתי־מקושרים ישירות בנושא החלום, עוסקים בו למעשה, ולו גם בעקיפין ובנוסחאות פחות מגובשות ומרוכזות. שיר הזמר הכמו־עממי 'שיחות־הרוח' (עמ' 67-69), המתבסס על דיאלוג בלעדי של העלמה והרוח, מעלה את הנושא באורח דיאלקטי: בעוד העלמה מנסה בכל כוחה להתנתק מאהבתה לעלם וקוראת לרוח לשחררה ממנה, הרוח (תרתי משמע: רוח השדות החופשיים ו'רוחה' של העלמה עצמה) מתעקש ומחזיר אותה שוב ושוב אל אהבתה הישנה הנודדת בדרכי המולדת ואינה מוצאת לה מנוחה. השיר מנהל אפוא דיאלוג פנימי מן הסוג שכבר נתקלנו בו בכוס קטנה, אך מסקנתו של הדיאלוג עולה בקנה אחד עם ההכרה שהעלמה חייבת 'לחיות' עם רוחה, כלומר, עם האהבה המקננת בתוכה. אפילו כבר אין היא זוכרת את שם העלם שאהבה, עליה לקבל את אהבתה כהוויה פנימית שאינה מתכלה. מהלך דומה מתרחש בשיר האביבי 'טיול' (עמ' 70-71). הדוברת מזדהה כליל עם העיר הצוחקת בשמש האביב והמתנאה ביפי גניה ורחובותיה. לכאורה התגברה הן על 'סבל [ה] שנים' הן על תשוקת המנוחה ממנו. 'מרחק הדרכים' ממחיש בפניה את הפתיחות והקלות של חייה כאן ועכשיו. אולם בעודה בוטחת בעצמאותה ובהירותה, הדוברת בכל זאת 'דואגת' 'לבלי לחשב עליו...'. הרי המחשבות על האהוב תקצצנה את כנפיה ותיטולנה ממנה את קלותה. אולם אין ביכולתה לסלק לחלוטין את המחשבה על הגבר. ברגע שהיא 'אינה נוהרת' הוא - כלומר, המחשבה עליו, זכר פניו - צוחק לקראתה מפרחי הגן ומזוהר אהבתה המוקרן עליהם. אמנם, בסופו של דבר 'הוא' לא הפר את שמחת האביב אלא כאילו נבלע לתוכה ונעשה לחלק ממנה. בכל מקרה, הוא חי 'חלום' שאינו ניתן לכילוי בתוך נפשה, אפילו אין חלום זה משעבד לחלוטין את החיים ומונע מהם שמחה.

רעיון ה'חלום' שונה בעליל מזה של האהבה ה'טהורה' מכל המשכיות, אותו פרט מוזר, כמעט מופשט, שאין לו ריח, אשר עליו דיברה הדוברת של 'שלשה ימים'. אם ב'שלשה ימים' קיבלה הדוברת את אי־המשכיות של האהבה כנתון הכרחי, כחלק אורגני מן האהבה עצמה, הרי בשירי ה'חלום' היא חוזרת לצורך בהמשכיות, אף כי היא מודה באי־האפשרות של מימוש ב'דרכי חשך' של ה'חיים'. לפחות ב'חלום', בחיי הנפש הנסתרים, תמצא לה המשכיות זו את מקומה. בעזרת ה'חלום' יתגברו האוהבים לא רק על ייסורי הפרידה ושאר מכשולי

החיים אלא אולי גם על המוות? ('עוד נתראה - אני יודעת... / ...מחר - או בעולם הבא?'). כ'פתרון' ה'חלום' הוא לא רק פחות רדיקלי, פחות אמיץ ופחות בוגר מן הזיקה ל'אהבה שאין בה [...] עתיד ואין עבר', אלא שהוא אף מחזיר אותנו למציאות הבעייתית, הקובעת חיץ והבדל ברורים בין ה'חיים' הפנימיים ל'חיים' החיצוניים. חיץ כזה הוא מקור לחיכוך בלתי-נמנע, שהכאב הנובע ממנו, גם הוא באורח בלתי-נמנע, יתבע זעקות סבל או, לחילופין, הכחשה, הדחקה, אֶלְחוּשׁ. אמנם, ה'חלום' שמדובר בו איננו דומה גם לאותה חלומיות מדומדמת, מתמשכת, מטשטשת גבולין, שהדוברת של אלישבע העלתה עמה משיריה המוקדמים. החיץ בין הפנים לחוץ בא לאפשר הכרה בוגרת, מפוכחת, עניינית ב'חוץ' לא פחות משהוא בא לאפשר אוטונומיות ל'פנים'. אבל האם אפשרי הוא קיומו של חיץ כזה ללא אוסמוזה משני הכיוונים וללא משבר של השתחקות וקריסה? הניסיון לקיים את החיץ, לשמור על ה'חלום' ולבודד אותו מן ה'חיים' הוא, בסופו של דבר, ניסיון טראגי, הצגת משבר במונחים של אי-משבר, החלפת קונפליקט גלוי בשסע סכיוואידי פנימי, שסכנתו גדולה אולי יותר מזו של הקונפליקט הגלוי. סגירת חרוזים בהצהרה 'שמו היחיד: חלום...', היא למעשה שיבה אל נקודת המוצא של הקובץ, שנעשה בצורה זו למערכת מעגלית שסופה נעוץ בראשיתה. המשבר, ה'אסון', שעליהם דיווחה הדוברת בראשית הקובץ יופיעו מחדש, ללא ספק, גם אם כבר לא ייצא במשוררת הכוח לבטאם בשירים.

ט

הספר חרוזים, אף שלא קנה לו את אהדת קהל הקוראים וכן את אהדתם של מרבית המבקרים, הוא הספר המכיל את מיטב שירתה של המשוררת ומהווה את עיקר תרומתה הפיוטית הקיימת ועומדת לאוצר השירה העברית. גם התרומה של כוס קטנה אינה מבוטלת, אך עיקרה בקשר שנוצר בשעתו בין הספר לקוראיו הנרגשים, הווה אומר, בתרומתו ההיסטורית כקובץ אשר אולי יותר מאחרים הכשיר את הקרקע להתקבלותה של שירת הנשים העברית ולביסוסה כ'מוסד' ספרותי לגיטימי וניתן להרחבה. בכלל תרומתה השירית המרוכזת בשני הקבצים עומדת אלישבע, כדמות היסטורית וכמשוררת פעילה כאחת, בצניעות אך ללא הרכנת ראש לצדן של המשוררות המייסדות האחרות - רחל בלובשטיין, אסתר ראב ויוכבד בת מרים. אולם אחרי פרסום חרוזים יבש מעיינה השירי-העברי של אלישבע. במהלך שנת תרפ"ח (הספר יצא לשוק בתחילת השנה) עוד נכתבו - בעיקר בעת מסעות הקריאה במזרח אירופה - חמישה או שישה שירים נוספים. אחריהם עמדה המשוררת מכתבת שירה. השיר 'כשומר נאמן, שוקט וגדול' - קינה על מותו של ח"נ ביאליק (ובה בשעה גם קינה על 'מותה' של המשוררת עצמה) - שראה אור בקיץ תרצ"ד הופיע כאשר הכול כבר התרגלו לשתיקתה הנמשכת והולכת, וזה היה שירה האחרון. מה יכלה להיות הסיבה להשתתקות מוחלטת זו של משוררת מקובלת, אשר במשך שבע השנים תרפ"ב-תרפ"ח יצרה בעברית כמאה דברי-שיר (שירים רבים למדי נותרו מחוץ לשני הקבצים שפרסמה).

בוודאי לא איזו צניחה פתאומית ביכולת המבצע השירי. על כך מלמדים השירים המעטים שנכתבו בשלהי תרפ"ח ('הרכבת עוברת', 'על חוף הַנְיָמָן', 'לבי מִנַּח', 'הוא בא לדפֿק', 'שירי קצר') והם אינם נופלים ברמתם ממיטב שירי חרוזים. באחד או בשניים מהם, בייחוד בשיר 'הרכבת עוברת' (שירים, תש"ו, עמ' 95-96), ניכרת התחדשות תמטית, סגנונית וטכנית, שיכלה לבשר התפתחות ופריחה חדשה. בשיר הרכבת שמרה המשוררת על המשקל הרהוט (המתבקש על־פי הנושא: רכבת חולפת, 'מטרטרת' מדי לילה על גבי גשר אל נוכח בית חשוך, שחלון עלייתו פתוח), ואף השתמשה - בפעם הראשונה ביעילות - במשקל האנפסט ה'טבעי' כל־כך לעברית הנהגית בהטעמה המלרעית ה'ספרדית'. בה־בעת היא נמנעה מחריזה. במקומה הפעילה לאורך חמש הסטנציות הארוכות (בנות שמונה טורים כל אחת, מעין אוטבה־רימה ללא חריזה) רשת של חזרות. שוב ושוב מופיעות בסופי הטורים (וגם בתוכם) שבע מילים: לילה, גשר, רכבת, בית, שמש, בוקר - כולן מילים המסתיימות בהברה בלתי־מוטעמת והמייצרות סיומות נשיות. המילה לילה חוזרת בסופי הטורים חמש פעמים; המילים גשר ובית - ארבע פעמים כל אחת; המילה רכבת - שלוש פעמים; ואילו המילים שמש ובוקר, המופיעות רק בחלקו המאוחר של השיר - פעמיים כל אחת. מתוך שלושים ושניים טורי השיר, עשרים - הרוב המכריע - נקלעים בתוך רשת החזרות האפיפוריות, וכך נוצרת בשיר מונוטוניות היפנוטית, המשמשת רקע מחזק וגם ניגודי לעלילה הקטנה: מדי לילה משמיעה הרכבת בחלפה על פני הבית החשוך צפירה או שריקה ארוכה. בתוכה, אצל שמשות חלון מעורפלת, עומד מישהו ומביט בחלון עליית הבית הפתוח; ואילו בעלייה, ליד החלון הפתוח, ישן מישהו ששנתו נודדת. בבוקר מביא אור השמש שִׁכְחָה מלאה. המשוררת נושאת את שירה הן לחלון הפתוח, הן לקול הקורא בחושך, הן ללב השוכח והמתעלם מן ה'מאורע' הלילי, שהוא ספק לבו של זה ששנתו נדדה ספק לבו של זה שעמד בתוך קרון הרכבת אצל החלון המעורפל. בעזרת המצלול החזרתי ההיפנוטי ממחיש השיר מצב מודחק, אך כאילו חוזר על עצמו, של פגישה מוחמצת, קריאת געגועים שאינה נענית, שני אנשים טרודי שינה שיכלו אולי לגעת זה בלבו של זה ולא נגעו. מדי יום, באור השמש וברצף העשייה היומיומית כל זה כמו נשכח 'ללא זכר', אך בלילה חוזר המאורע על עצמו כמו חלום סדרתי, ונוצר רצף שחציו חלומי וחציו ערני, חציו תשוקה וחציו הכחשה, חלקו פתוח חלקו אטום. השיר המצוין הוא מטובי שיריה של אלישבע, ולו כתבה שירים נוספים כמותו היתה מוסיפה נדבך לבניין שירתה ומגביהה את קומתו. גם בשירים פחות חדשניים, המשתייכים לרובד דליל־מאוחר זה ביצירתה, ניכר כוחה הגובר. כך ב'על חוף הַנְיָמָן' (שם, עמ' 97) - שיר נוסף על דעיכת החיים ועל האהבה שדווקא אינה יכולה להוסיף ולשאת אותם על גליה - אגב תיאור הניימן וגליו הנישאים לעבר הים (סמל הקיום הכבד, נעדר החיות, הממשיך בתנועתו לעבר האבדון), הדוברת משתמשת ביעילות רבה בגלישות המחישות היטב את האוטומטיות של תנועת הנהר ואת אי־היכולת לשלוט בה:

מְרַחֵקִים, מְעַבֵּר גְּבוּל, הַיָּם  
בְּאֵים הַלּוֹם, כְּבָדִים וְזוֹחֵלִים.

וכן:



דָּרְכָם - לַיָּם, לְהִשְׁתַּפֵּךְ אֶל שֵׁטַח  
גְּלִיו הָאֵינְתָנִים, לְהֶאֱבֹד.

אלה הם טורי שיר תיאוריים מרוכזים ומלאי הבעה.

השיר הקצר מאוד 'שירי קצר' (עמ' 100) מפתיע בצמצומו האפקטיבי. הוא נפתח בתיאור נוף לאו דווקא קצרצר, הנראה גם בלתי־קשור בנושאו הארס־פואטי המוצהר של השיר ('ענן על־פני שמים, / הרוח בין עלים [...] / משחק אורות וצל בשמש־צהרים... וכו') אך קוטע אותו, בסיום הבית הראשון, בקביעה חדשה, הנראית גם היא שלא ממן העניין: 'וכך היה לפני עשרים שנה'. בעיון חוזר מתחילים אנו, מכל מקום, להבין על־פי קביעה זו מדוע יכול שירה של המשוררת להיות קצר. הריהי צמודה כביכול לאותם מראות שעוררו אותה בנעוריה. עולם האימוזים שלה מצומצם; חייה הנפשיים נעדרי 'סיפור' מתמשך. ממילא ניתן לה לבטא את עצמה בקיצור. אלא שזהו רק המסד למסר המרכזי של השיר הנמסר בבית השני, זה שבו מגיע השיר אל עיקרו. שירה של המשוררת, טוען הבית, איננו רק קצר, אלא הוא גם 'קל', פשוט, אף כי האוזן הקשבת מגלה בו 'סודות ורמזים'. לעומת האוזן, הנפש הנבונה מבינה שכל הסודות והרמזים אינם אלא וריאציות על אמירה אחת: 'אותך אני אוהבת... / וכך היה לפני עשרים שנה!'. הנוף החוזר על עצמו מן הבית הראשון איננו אפוא אלא פרויקציה של חייה הפנימיים של הדוברת המקובעים בהווה אחת, שביסודה היא פשוטה מאוד, מובנת לכל נפש רגישה. בכוח הקיבעון הזה באהבה יכולה הדוברת לקפוץ קפיצות נהשוניות מן העתה אל האז ולערוך קיצורי דרך ביוגרפיים־פסיכולוגיים, המאפשרים העמדתה של שירה תמציתית ובה־בעת גם 'שקופה', פתוחה כמעט לפני כל קורא. שיריה האחרונים של אלישבע אינם אם כן שירים של מי שאחיותה בקולמוס היתה נחלשת והולכת. אדרבה, אלה הם שירים של מי שהגיעה למלוא כוחה. עם זאת, הם היו הטיפין האחרונים שהקרו ממקור שירה שהגיר את כל תוכנו. חוזרת למקומה השאלה מה היה הדבר שבלם עתה את אלישבע וחסם את עטה הפיוטי.

האם נאמין שהירידה המסוימת בהיענות הקוראים, שהסתמנה בקבלת הפנים הלאו דווקא נלהבת שזכה לה הקובץ חרוזים הוא שריפה את ידיה? האם נניח ששנים ספורות של פופולריות סוערת פינקו מדי ו'קלקלו' את המשוררת, שלא יכלה לסבול את המצב שהיא חדלה להיות 'חביבת הקהל' ושלצדה הופיעו 'חביבות קהל' אחרות (כגון המשוררת רחל בלובשטיין, אולי גם אנדה פינקרפלד)? קשה לייחס לסברה כזאת משקל רב. שבע שנים רצופות של יצירת שירה בשביל קהל קוראים צעיר, גדל והולך, לא היו נקטעות אך ורק בשל איזו 'הצטננות' ביחסו של קהל זה. המשוררת יכלה לא רק לקוות להתחדשות הפופולריות של שירתה, אלא, למעשה, לסמוך על כך שפופולריות זו נשארה עומדת בעינה בעיקרה. דומה אף שאלישבע האמינה שכך הדבר; ומכל מקום תכננה בתרפ"ט פרסום כרך מהודר של שיריה (שירי כוס קטנה וחרוזים אולי בתוספת כמה מן השירים המוקדמים שלא נכללו בקבצים. ייתכן אף שקיוותה שעד להופעת הספר, ולקראתה, ייכתבו גם שירים נוספים). יתרה מזו, בפרישתה מן השירה, שבוודאי נראתה לה לעצמה מלכתחילה זמנית בלבד, לא נפרדה המשוררת מקהל קוראיה. היא פנתה אליו עתה באינטנסיביות רבה ככותבת פרוזה - סיפורת וביקורת

כאחת. בתרפ"ט התפרסמו לא רק הרומן שלה סמטאות אלא גם הנובלה מקרה טפל והמסה משורר ואדם: על שירתו של אלכסנדר בלוק בנוסח מורחב. כאמור, המשוררת ניגשה בה בשנה לכתובת רומן נוסף, שבידינו לא נותרה אלא הכותרת המזוהה במקצת שניתנה לו ('מאורעות לקדם'), וכמו כן תכננה איסוף של מסותיה הספרותיות בספר מקיף. האם ניתן לומר שאלישבע 'נבלעה' בפרוזה שלה ומשום כך חדלה מכתבת שיריה?

עניין הפנייה לפרוזה, בעיקר אל הרומן, ראוי לדיון רציני. אין ספק שכיוצרת שעמדה בקשר חי ומידי עם קהל הקוראים הארץ-ישראלי החדש של שנות העשרים חשה אלישבע שהפנייה לכתבת רומנים היתה 'צורך השעה' הספרותי. חשו בכך אז רבים וטובים – קוראים, מו"לים, מבקרים וכמובן הסופרים עצמם. המבקר-המספר יעקב רבינוביץ עמד אז בהרחבה ובהעמקה רבה על המשתמע מן הכמיהה החדשה לרומנים בספרות העברית (ראו רבינוביץ 1971, עמ' 63-89). לא זה המקום לבדד פרשה נכבדה זו בתולדות הסיפור העברית המודרנית. דיינו אם נאמר כאן שהצימאון לרומנים נבע בעת ובעונה אחת מן האינפרא-סטרוקטורה הכלכלית-החברתית של הספרות ומן הסופרא-סטרוקטורה האידאולוגית שלה. מחד-גיסא, החל להיווצר בארץ-ישראל קהל קוראים 'עממי' שהעברית היתה שפת הקריאה היחידה שלו, ובאמצעותה ביקש להיזקק למה שכל קהלי הקוראים העממיים בני הזמן נזקקו לו בספרות – לרומנים, מתורגמים ומקוריים. מאידך-גיסא, נוצרה תודעה אידאולוגית, שהבינה את התממשות המפעל הציוני בארץ-ישראל כעקירת אדם מישראל מרצף חסר זמן, או נתון בזמן קטוע של רגעי התנסות מבודדים, ושתילתו בתוך רצף היסטורי מתמשך, 'בינרטיב' לאומי גדול שיש לו עבר, הווה, ובעיקר עתיד. מפנה כזה תבע הטייתה של הסיפורת העברית מאפיק הסיפור הקצר ואף הקצרצר (שהיה אפיקה העיקרי בראשית המאה ה-20) לעבר האפיק הנרחב של האפיקה, אל הרומן רחב הממדים. בין כה וכה היתה הספרות נתונה במאמץ מוגבר ומודע של יצירת רומנים; מאמץ שבו השתתפו לא רק מספרים בעלי נטייה טבעית לז'אנר (כגון א"א קבק, אהרן ראובני, יהודה בורלא) אלא גם מספרים שעד כה לא גילו את כוחם ברומן, כגון ש"י עגנון, שהתמחה בסיפור הקצר הכמו-יראי ונבולה האימפרסיוניסטית והסימבוליסטית ועתה ניסה את כוחו ביצירת אפוס רומניסטי (הכנסת כלה), וכמו חיים הזו, שהוציא לעצמו מוניטין בנובלות האקספרסיוניסטיות המתוזות שלו ועתה ניסה למתן את אמנות הסיפור שלו ולהתאימה למסגרות הרומן (בישוב של יער). אפילו משוררים מובהקים, בקרבם נציגי זרמים מודרניים ומרדניים בשירה, פנו עתה גם אל הפרוזה: כך אביגדור המאירי, שכתב בשלב זה את רומני המלחמה הידועים שלו (השגעון הגדול ובגהינום של מטה), וכך דוד פוגל המעודן, הקמצן במילים, שכתב תחילה את הנובלה בבית המרפא ואחריה את הרומן חיי נישואים. מותר ואף צריך להבין גם את פנייתה של אלישבע אל הרומן בתוך הרצף הזה (ואגב, סמטאות שלה קרוב מהרבה בחינות תמטיות וסגנוניות כאחת לחיי נישואים, כמו גם לרומנים אחרים בני התקופה. הטענה כי הרומן של פוגל היה בבחינת יוצא-דופן גמור במהלך התפתחותה של הסיפורת העברית בת הזמן היא, כמרבית ההשגות השגרתיות המקובלות בביקורת פוגל, טועה ומטעה). אין ספק כי המשוררת חשה והבינה את הצורך של הקוראים בני הזמן ברומנים ואף ניסתה להיענות

לצורך זה. כפי שראינו, היא גם קיוותה להיבנות כלכלית מכתבתה הרומניסטית. אלא שהיא הנותנת. המשוררים שפנו כמותה אל הפרוזה בכלל ואל הרומן בפרט לא ניתקו את עצמם משירתם. המאירי לא חדל מכתבת שירים גם כשעשה את הו'אנר הרומניסטי לזירה העיקרית של פעולתו הספרותית השוטפת. פוגל הוסיף וכתב את לנוכח הים ואת היומן היידי הבלטריסטי למחצה שפורסם זה לא מכבר בשם תחנות כבות, אבל בעיקר שב לכתבת השירים, שהצטרפו בסופו של דבר לחטיבה השנייה והעיקרית ביצירתו הפיוטית, היא חטיבת לעבר הדממה. אפילו אשר ברש, מספר מובהק שכתב גם שירים, וכמו"ל ועורך שידו היתה מונחת על ה'דופק' הספרותי הארץ-ישראלי בשנות העשרים והשלושים התקדם בעקבות מן הסיפור הקצר אל מחזור הסיפורים המשורשר כדי רומן וממנו אל הרומן ממש, לא חדל מכתבת שיריו. לכן עצם פנייתה של אלישבע לפרוזה אין בה כדי להסביר את השתתקות שירתה. מה גם שאלישבע לא המשיכה גם ביצירה בפרוזה. הרומן השני שלה לא הופיע, ממש כשם שלא הופיע ספר השירים הכולל שהובטח בשנת תרפ"ט. ככל הנראה, השתתקותה כמשוררת היתה רק תחילתה של השתתקות כוללת יותר. כמי שהיתה בראש ובראשונה משוררת נשמטה הקרקע הספרותית מתחת לרגליה בעת שהשירים לא הוסיפו להיכתב.

בתחילת הדברים סופר על משבר חיים אישי שניחת על המשוררת בראשית שנות השלושים ואולי בלם את פעילותה הספרותית הקדחתנית. עתה הזמן להדגיש כי גם אם השפעתו של משבר זה היתה גדולה מאוד, אין להניח כי הוא היה הסיבה העיקרית לשיתוקה המתמשך של אלישבע. עלינו להניח כי ללא כל קשר עם משבר זה היא חשה אי-אז בסוף שנות העשרים ובראשית שנות השלושים ש'שעתה' הספרותית חלפה, ש'חלון ההזדמנות' שנפתח לפניה במערכת התרבותית העברית בראשית שנות העשרים היה הולך ונסגר בהדרגה. בעצם, כבר הקובץ חרוזים עמד בסימנו של משבר, שהיה, בין השאר, גם משבר הקשר בין המשוררת וקוראיה; וזאת, לא משום שהתגובה על הספר היתה פחות נלהבת מן התגובה על קודמו, אלא משום שהשירים ביטאו בבירור מצב של התנתקות וניכור – דווקא מצד המשוררת – אפילו מצב של דחייה ומאיסה ביחס לכל מה שהיה עיקר בהווה התרבותית העברית בת הזמן בכללה, ובזו הארץ-ישראלית בפרט. לא במקרה כתבה אלישבע את שיריה משנת תרפ"ו ואילך או מעמדה של אי-רצון להתחשב או להכיר בארץ-ישראל כמרכז התוסס של הווה עברית-ציונית מתחדשת ('ואין את לבי לדעת') או מתוך התעלמות גמורה ממנה. בתרפ"ה, עם בואה ארצה, עדיין נאבקה עם הווה זו, שהיתה זרה לה לחלוטין ('שמים ושמש, זמרה ומחול... / ואין מקום להניח ראשי...'); בתרפ"ו היא ניסתה 'למחוק' אותה, להשקיע אותה בנירוונה של 'הקץ'; בתרפ"ז כבר ניתן לאלישבע ליצור כמעט רק בשעה שהיתה מצויה באירופה. היכולת הנפשית שלה להמשיך ולתפקד כמשוררת בארץ-ישראל הלכה ונשתחקה במהירות. למעשה, כבר בשירה המוקדם שנגנו, 'גלות', שכתבה אותו עוד בהיותה במוסקבה, הסתמנו כל הגורמים שהיו עתידיים להביא לנתק בלתי-נמנע. הרומן סמטאות, בדרכו שלו, שלא נוכל לתארה כאן, העמיק בתיאורם של גורמים מרחיקים אלה. במקום לתמוה על כך שאלישבע חדלה לכתוב שירים בתרפ"ח אנו צריכים לתמוה על כך שניתן לה להמשיך ולכתוב שירים עבריים עד תרפ"ח.

במעבר משנות העשרים לשנות השלושים אירעו כמה מאורעות ונתהוו כמה התפתחויות – בחיים הפוליטיים הציוניים, בחיי החברה בארץ-ישראל, בתרבות ובספרות העברית – שיצרו כמין פרשת מים היסטורית. המלחמה הקרויה 'מאורעות תרפ"ט', יצירתה של מפא"י וייסודה של ההגמוניה שלה בחיים הפוליטיים, החברתיים והתרבותיים בארץ-ישראל, עליית הנאציוזם בגרמניה והופעת ה'ייקים' ככוח תרבותי רב משקל בארץ-ישראל, המשבר בתנועה הציונית העולמית (התפטרותו של חיים וייצמן מנשיאות ההסתדרות הציונית בקיץ תרצ"א), המאבק החריף בין תנועת העבודה הציונית לתנועה הרביזיוניסטית, ה'מרד' נגד ביאליק שהכריזו עליו אליעזר שטיינמן, אברהם שלונסקי וחבורת 'כתובים', ההשתלטות של שלונסקי וחבורתו על המודרניזם הספרותי הארץ-ישראלי וכן שורה ארוכה של התפתחויות נוספות, קשורות ובלתי-קשורות אלה באלה – כל אלה גרמו לפתיחתה של תקופה חדשה וליצירתו של 'הווי חדש', שהסופר העברי אמור היה לא רק לחיות ולתפקד בתוכו אלא גם לתת לו ביטוי. אלישבע לא יכלה להתאים עצמה להווי הזה ממש כפי שדוד פוגל לא יכול לתפקד ולפעול בתוכו. אבל בעוד שורשיו העבריים הפודוליים והווילנאיים של פוגל היו חזקים דיים, שורשיה המוסקבאיים של אלישבע היו רפים. הוא ברח לפריס, השאיר את ארץ-ישראל והחמסינים שלה ליושביה, חי חיי קלושאר וקיבל על עצמו גורל של פריפריות מודעת. בכל אופן, יכול היה להמשיך בפיתוחה של שירתו, גם אם מרחוק וללא משוב של ממש מן הקהילה הספרותית הארץ-ישראלית. אלישבע אולי היתה רוצה לעשות כמותו אבל לא היה בה הכוח הנפשי והמעשי הדרוש לשם עשייה כזאת. ייתכן שאילו היתה מגיעה לפריס או ללונדון או גם לדרום-אפריקה (שאליה רצתה מאוד להגיע) ומוצאת אפשרות להישאר בהן היתה גם ממשיכה בפיתוח יצירתה – בעברית או ברוסית או בשתי השפות. אך אלישבע לא הגיעה לפריס וללונדון. היא נותרה בצריף דל בשכונת מונטיפיורי, הדלה בפרברי העוני שבשולי תל-אביב, באזור שמי הגשם שמילאו את ערוץ נחל איילון היו מצפים אותו מדי חורף מחדש. כאן חיתה בעוני משווע, בבדידות, בגלות שאין קשה ממנה דווקא משום שהיא גלות 'במולדת' כביכול. מעל ראשה המך רעשה תהילתה של רחל בלובשטיין, שנעשתה שלא בטובתה למשוררת העבודה והאדמה ול'קדושה' של תנועת העבודה השלטת, זהרו כוכביהם של שלונסקי ואלתרמן, שאת שירתם לא אהבה, ונשמע קולה הפיוטי התרבותי של לאה גולדברג, שנטע בלב כמה מן המשוררת המבוגרות ממנה (כגון אסתר ראב) את ההרגשה שנכחותן שלהן נעשתה מיותרת. אובדת בתוך ים "ההווי החדש" שבו אני מרגישה את עצמי זרה ומיותרת לגמרי' (כפי שכתבה לדבורה בארון) לא יכלה אלישבע לשמור על קולה הספרותי. היא הוכתה באלם.

כפי שכבר נאמר, הדברים אינם נאמרים במטרה 'לריב את ריבה' של אלישבע. כשם שכוחות היסטוריים העלו אותה לשעה על גל גבוה ואפשרו לה לקבוע את נוכחותה בספרות ובתרבות זרות לה, כך הכוחות ההיסטוריים האובייקטיביים גם קבעו את כורה שקיעתה. איש אינו 'אשם' בשקיעתה. ככל הנראה, איש גם לא יכול היה לשנות בהרבה את כיוון מהלך השקיעה, אפילו היתה הקהילה הספרותית מעניקה לאלישבע תשומת לב, כבוד וחיבה יותר משהעמידו לרשותה לבה חסר הנדיבות וזכרונה הקצר. שעתה של אלישבע קצרה

היתה, וכזאת גם חייבת היתה להיות. החוקר הספרותי מצווה להבין את הדינמיקה של עלייתה כמו גם את זו של שקיעתה. לא פחות מכך מצווה הוא להאיר את תרומתה הממשית מאוד לספרות הזמן הן מצדה ההיסטורי החולף הן מצדה הפואטי הקיים ועומד.

## מקורות

אחד העם תש"ז. כל כתבי אחד העם, 'הוצאה עברית' והוצאת דביר, ירושלים.  
אלישבע [ביכובסקי] 1923. 'פרצופי משוררים', עין הקורא, ב-ג (אפריל-ספטמבר 1923),  
עמ' 50-56.

אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ו. כוס קטנה, הוצאת תומר, תל-אביב.  
אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ה, א. חרוזים, הוצאת תומר, תל-אביב.  
אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ה, ב. סיפורים, הוצאת תומר, תל-אביב.  
אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ט, א. מקרה טפל, הוצאת תומר, תל-אביב.  
אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ט, ב. סמטאות, הוצאת תומר, תל-אביב.  
אלישבע [ביכובסקי] תרפ"ט, ג. משורר ואדם: על שירתו של אלכסנדר בלוק, הוצאת  
תומר, תל-אביב.

אלישבע [ביכובסקי] תר"ץ. אלישבע: א זאמלונג פון ארטיקלן וועגן די דיכטעריין, הוצאת  
תומר, תל-אביב.

אלישבע [ביכובסקי] תש"ו. שירים, הוצאת עדי ליד דביר, תל-אביב.  
אלישבע [ביכובסקי] 1961. אגרות למ. נביאסקי, לג. שופמן ולדבורה בארון, גנזים: קובץ  
לתולדות הספרות העברית בדורות האחרונים (עורך: ג' קרסל), א, אגודת הסופרים  
העברים בישראל - הוצאת מסדה, תל-אביב, עמ' 151-162.  
אלישבע [ביכובסקי] 1965. אגרת לדבורה בארון, גנזים (עורך ב' קרוא), ב, אגודת הסופרים  
העברים בישראל - הוצאת מסדה, תל-אביב, עמ' 74.  
אלישבע [ביכובסקי] 1970. ילקוט שירים (ליקט והוסיף מבוא חיים תורן), הוצאות יחדיו  
ואגודת הסופרים העברים, תל-אביב.

ביאליק תרצ"ח. חיים נחמן ביאליק, כל כתבי ח"נ ביאליק, הוצאת דביר, תל-אביב.  
ברדיצ'בסקי 1987. מיכה יוסף בן-גריון (ברדיצ'בסקי), שירה ולשון: מבחר מסות ורשימות  
(עורך: ע' בן-גריון), הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.  
ברנשטיין 1987. ברנשטיין מיכאל, רחל [בלובשטיין] וב' חכלילי, לך ועליך...: אהבת רחל  
ומיכאל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב.

גורן (גרינבלאט) תשי"ג. נתן גורן, דמויות בספרותנו, הוצאת נ. טברסקי, תל-אביב.  
גינזבורג 1945. שמעון גינזבורג, במסכת הספרות, הוצאת ידידים, ניו-יורק.  
Michael Gluzman, 'Unmasking the Poetics of Simplicity in Modernist Hebrew Poetry: Rereading David Fogel', *Prooftexts*, 13 (1) (January), pp. 21-43

- גרינברג 1990, אורי צבי גרינברג, כל כתביו (עורך: דן מירון), א, הוצאת מוסד ביאליק, ירושלים.
- פיכמן 1982. יעקב פיכמן, מושג השירה המודרנית (עורך: א"ב יפה), הוצאת עקד, תל-אביב.
- Catriona Kelly, *A History of Russian Women's Writing: 1820-1992*, Oxford, 1994, University Press, New York
- קשת 1969. ישורון קשת, אומדות, הוצאת אגודת שלם, ירושלים.
- רבינוביץ 1971. יעקב רבינוביץ, מסלולי ספרות (עורך: ישראל כהן), א, הוצאת מ. ניומן, תל-אביב.
- רוזנבלום תשי"ג. נ"ח רוזנבלום, 'על הטא שחטאנו לאלישבע', מבוע: רבעון ספרותי-מדעי (עורך: מ' ריבולוב), חוב' ג', ניו-יורק, עמ' 352-355.
- רחל [בלובשטיין] תשי"ד. רחל בלובשטיין, שירת רחל, מהדורה שיטת, הוצאת דבר, תל-אביב.
- שטיינברג 1979. יעקב שטיינברג, רשימות (עורך: ישראל כהן), הוצאת דביר, תל-אביב.
- שמעוני תש"ח. דוד שמעוני, ספר האידיליות, הוצאת מסדה, תל-אביב.
- שמעוני 1957. דוד שמעוני, מעל הדוכן, הוצאת מסדה, תל-אביב.
- תורן 1970. חיים תורן, מבוא לאלישבע [ביכובסקי], ילקוט שירים, עמ' 9-16.