

לא צריך לשאול, לא צריך לענות: על שאלות בשירי רחל

אודי גור

לד"ר עדה קינסטלר, המקיימת באדיקות את
המצווה 'העמידו תלמידים הרבה'.

הקדמה

השיר שממנו לקוחה כותרת המאמר, 'אֲשֶׁר שָׁלוֹ', הוא שיר יוצא דופן בין שיריה
של רחל, והוא בבחינת יוצא מן הכלל המעיד על הכלל:

אֲשֶׁר שָׁלוֹ

תְּלוּלִית הַחֹל שְׁמֵשׁ רְוָתָה,
עַל תְּלוּלִית הַחֹל – אֲנִי וְאַתָּה,
וּבִלְבַב –

אֲשֶׁר שָׁלוֹ.

חֲצָאֵי צְבָעִים, חֲצָאֵי קוֹלוֹת,
לֹא צָרִיךְ לְשָׂאֵל, לֹא צָרִיךְ לְעֲנוֹת
הַבֵּט, הַקֶּשֶׁב.

הַעֲבֵר יָדְךָ עַל חֻלְקַת שְׁעָרַי.

בִּלְבַב –

אֲשֶׁר שָׁלוֹ,

צָרִי.¹

* תודתי נתונה לד"ר תמר הס על הנחייתה.

¹ כל ההפניות לשירי רחל מתוך ר' בלובשטיין, שירת רחל, תל-אביב 1951. במאמר מוזכרים שמותיהם של שירים רבים וכן ציטוטים מהם. לשם הבהירות, יצינו שמות השירים במרכאות יחידות ואילו מובאות משירים יובאו במרכאות כפולות.

התמונה בשיר, של זוג אוהבים חבוק על תלולית חול, היא תמונה שלמה ושלווה, הנדירה מאוד בשירי רחל הן מבחינת המצב בה: זמן ומקום שבהם זוג האוהבים מאוחד ולא נפרד, והן מבחינת תחושותיה של הדוברת, ההולמות נסיבות אלו: אושר שלו, רוגע ותחושת היותה אהובה כאן ועכשיו.² האהוב נוכח ומאזין, הנוף עטוי גם הוא שלווה ("תְּלוּלִית הַחֹל שְׁמֵשׁ רְנָתָה") וחלקיותו (חצאי צבעים וקולות) אינה מאיימת, אלא הוא מקיף את האוהבים ונגיש להם. רק המילה 'צָרִי' מעידה על קיומו של פצע המצריך ריפוי.

אחד הביטויים העיקריים של מצב הרמוני זה של האוהבים הוא שלא צריך לשאול או לענות בו. ואולם, באותו כלל שהשיר הזה יוצא ממנו מתקיים המצב ההפוך – שכן השאלה והתשובה הן מן הביטויים המובהקים של מצבה הנפשי של הדוברת, ברבים משירי רחל. מצב זה יכול להיות רגשה, זעם אין-אונים, שמחת פתאום, תסכול, ציפייה, ייאוש מר או תקווה, ומכל מקום אינו שלווה, ולא כל שכן אושר שלו.³ מראית עין של שלווה ניכרת כמעט אך ורק בשירים המבטאים תחושות ייאוש והשקמה, זוהי שלווה מרה (למשל בשירים 'הַצֶּדֶק אֶת הַדִּין...!' או 'צַפְיָה'), או משאלה לשלווה שכזו (למשל האמירה "אֶהְיֶנָּה שְׁקֵטָה", בשיר 'בְּבִדְיוֹתֵי הַגְּדֹלָה').

במאמר זה אבחן שירים אחדים בכלל שירתה של רחל הבנויים בדרכים שונות על שאלה ותשובה. לעתים השאלות מופיעות בתחילת השיר ואחריהן התשובה, ולעתים השיר פותח באמירה או בתיאור של מצב ומציב לעומתם שאלה נוקבת, תהייה או הרהור. אתאר את אופן בנייתם של השירים כמהלך דיאלקטי ואראה כיצד הם מייצגים עמדה נפשית עקרונית אחת מתוך כמה עמדות הקיימות בשירת

² טלי אשר, במאמרה 'איש ונבו לו – אישה ונבו לה: שתיקה הולכת ונמשכת של משוררת', מתארת את הפואטיקה של הדרך והסף בשירי רחל. התפרסם בתוך: מ' שילה, ר' קרק וג' חזן-רוקם (עורכות), העבריות החדשות – נשים ביישוב ובצינונות בראי המגדר, ירושלים תשס"ב, עמ' 351–356. ואכן, בשירים אחרים של רחל רבים התיאורים שבהם המרחב או הזמן מפרדים בין האוהבים, כפי שאראה להלן. לטענתי בפואטיקה הזאת השיר 'אֶשֶׁר שָׁלוֹ' יוצא דופן; רק מעט משיריה של רחל דומים לו בכך (למשל 'בְּלֹא נִיב, בְּלֵי נוֹעַ', או 'עֲדָנָה'), וגם בהם אין תחושת שלווה שלמה כפי שיש בשיר הזה.

³ גם דנה אולמרט, במאמרה על שירת הנשים בשנות העשרים, טוענת: '[...] נפש סוערת, מלאת לבטים וסתירות, אכזרית ואף אלימה לעתים' (ד' אולמרט, 'השבתו של המודחק', מחקרי ירושלים בספרות עברית, כ [2006], עמ' 363).

רחל. כמו כן, אראה כיצד משקפים שירים אלו את הסגנון המיוחד שלובש המוטיב הזה – המוטיב הדיאלקטי של שאלה ותשובה – בכל אחד משלושת הקבצים של שירת רחל: ספיח, מנגד ונבו. כמובן, אין בכוונתי לבחון כאן לעומק את אופיים הכולל של הקבצים אלא להציע הבחנה כללית ביניהם לעניין תפקידו של מוטיב השאלה בכל אחד מהם. בין שלושת הקבצים אתמקד בקובץ השני שפרסמה רחל, מנגד, ובייחוד בשיר 'גן נעול'.

א. ספיח

בשירים רבים בקובץ ספיח, הראשון שפרסמה רחל, נכללת שאלה, ואפשר להבחין בשלושה סוגים של שאלות בשירים אלה: שאלות שהשיר נובע מהן, שאלות שעולות מתוך חיווי בתחילת השיר והמשכו מבקש לענות עליהן או לפחות להתמודד עמן, ולבסוף שאלות שהשיר בסופו מוביל אליהן.

דוגמה לשאלות מהסוג הראשון, המופיעות בתחילת השיר, מצויה בשיר השני בקובץ, הפותח בשאלה "הַאֲתָה הוּא הַקֶּץ?" – שאלה העומדת בניגוד לתמונת ההווה של הדוברת, תמונה מלאת חיות ופריחה. המשך השיר הוא מעין ניסיון השלמה עם הסוף הצפוי: "אֶקְבֵּל אֶת הַדִּין, אֵין תְּלוּנָה בְּלִבִּי". התמונה היא תמונה שלמה – שאלה ותשובה. דוגמה נוספת לכך מצויה בשיר המתחיל בשאלה אם "לְעֶרְטֵל פִּצְעֵי הַנֶּפֶשׁ וּמְדוּיָהּ"; הבית הראשון מציג את השאלה, והבית השני משיב בתוקף: "לא!...!".

שאלות מהסוג השני, המצויות באמצע השיר, נפוצות בקובץ, ואחת מן הדוגמאות היפות לכך היא בשיר 'בְּלִילוֹת לֹא-שָׁנָת'. תחילת השיר באמירה "מֵה לְאֵה הַלֵּב...", וממנה עולה שאלה קיומית: "הַאֲשֶׁלַח יָדֵי לְנִתְקַח הַחוּט, / לְנִתְקַח הַחוּט וְלַחְדֹל?". הבית השני משיב על כך, ולו באופן זמני, בשלילה: "לֹא אֲשֶׁלַח הַיָּד לְנִתְקַח הַחוּט. / עוֹד מְעֵט, לְבִי, עוֹד מְעֵט!". אם כן, גם בשיר הזה התמונה היא שלמה ומורכבת מאמירה, משאלה ומתשובה. דוגמה נוספת היא השיר המתחיל במשפט "הִנֵּה הִנְהוּ הַדְּוּי!", והשאלה העולה מן המבט על הזולת הסובל היא "וְלִמָּה קֵר הַמִּבְּט, לִמָּה הַלֵּב אֲדִישׁ, / לִמָּה בְּצֶעַר הָאֵחַ לֹא יַחַד צִעֲרָךְ?". התשובה היא "לֹא אֵחַ דָּוָה לְדָוָה! רַפָּה סָבַל נְכָרִי / מְעַנּוֹת הַסּוֹבֵל עַד-מָה, מִהֲנִיעֶהוּ לְנוֹד –"; סבלו של אדם אינו חזק דיו להניע את זולתו לעברו. שוב, התמונה שלמה והשאלה נענית, גם אם אין בתשובה השלמה עם המצב המתואר.

הסוג השלישי של השאלות, אלה המופיעות בסופי השירים, גם הוא נפוץ בקובץ הזה, ובא לידי ביטוי למשל בשירים 'אין בלבי עליך', 'וגם ההד נדם', 'פאלה באביב ימותו', 'ניב', 'פאן על פני האדמה', 'חלום בלהות', 'נפתולים' ו'את פלי ספרתי עד הם'. כמובן, העובדה שהשאלה מצויה במקום דומה בכל השירים האלה אינה עושה אותם לדומים בשאר מאפייניהם, ובכל זאת זהו מכנה משותף חשוב מבחינת המבנה הרטורי של השירים. לעומת שני קודמיו, הסוג השלישי, שיר המסתיים בשאלה, הוא הדרך הצפויה ביותר ליצור תמונה לא שלמה מבחינה רטורית, ואכן, אפשר לומר שעם השירים הבנויים בתבנית זו נמנים רוב השירים ה'פתוחים' מבחינה רטורית בקובץ, למשל השיר שבו הדוברת פונה אל האהוב, שתהיה לו אהובה אחרת אחריה, המסתיים בשאלה: "או תבוא ממנה אלי, / ללפף עגנות את זכרי הרחוק / השזור במקלעת שירי?" ('האחרת הזאת'). כמו כן, אפשר לצפות ששירים המסתיימים בשאלה המופנית אל זולת חיצוני וממשי יהיו 'פתוחים' יותר ורטוריים פחות משירים שבהם הדוברת מפנה שאלה אל עצמה או אל העולם.⁴

והנה, מעטים השירים המפנים בסופם שאלה אל זולת בקובץ ספוח, וברוב השירים השאלה החותמת את השיר מכוונת אל הדוברת עצמה או אל העולם. דוגמה לשיר שבסופו הדוברת מפנה שאלה אל עצמה היא השיר 'נפתולים': הדוברת רואה כיצד לבה נמשך אל מילים גבוהות, "נאוות פאבן-חן", הפועלות עליה כמעט בעל כורחה, עד שהיא מאבדת את יכולתה להבחין באור השחר ולהקשיב לקול דממה דקה. בסופו של השיר הדוברת שואלת את עצמה: "האני זאת, אמונים נשבבתי / למלים פשוטות פצקקה?!". אולי לא בכדי מצורף סימן קריאה לאחר סימן השאלה, שהרי ברור לדוברת, וגם לקורא, שהיא אינה כפי שהייתה ושחל בה שינוי מהותי. השאלה רק מדגישה את המרחק בינה ובין מה שהייתה בעבר. אם כך, השאלה בשיר הזה, וברוב דומיו בקובץ ספוח, היא שאלה רטורית, המכסה, ובכך גם מרמזת, על השאלות שאינן נשאלות כאן: כיצד קרה שהדוברת השתנתה כך והאם תוכל לשוב ולהיות כשהייתה.

⁴ גם לכך יש יוצאים מן הכלל בקובץ הזה: "האמנם יבצר לגל / את האבן מפי הבאר?" ('פאן על פני האדמה'); "פאלה באביב ימותו - ברכה היא או קללה?" ('פאלה באביב ימותו').

כזה הוא תפקידן של השאלות החותמות שירים נוספים בקובץ ומופנות אל ה'אני' או אל העולם, ואף אל הזולת: "נָאֲנִי - - הָאֲמָנָם, הָאֲמָנָם / לא הָיָה דְבָרָ?!" ('את כְּלֵי סִפְרָתִי עַד תֵּם');⁵ "לְתֵת, נִקְ לְתֵת, כְּלוֹם לֹא דִי?" ('אֵין בְּלִבִּי עֲלֶיךָ'); "הַאוֹכֵל לְבָגַד בָּךְ, הַאוֹכֵל לְשִׁכְךָ / חֶסֶד נְעוּרִים?" ('כְּנֶרֶת'); "וְאֵיךְ יִחְיֶה אָדָם? [...] בְּאֵין לוֹ חֵיק-הָאֵם / שֶׁל זְכָרוֹנוֹת?" ('וְגַם הִהָד נָדָם'). גם אם השאלות הללו אינן רטוריות לחלוטין, לא בהן מצויה נקודת הכובד של השיר אלא הן מדגישות, כאמצעי רטורי, את משקלו של מה שתואר לפני כן או שואלות דבר שהתשובה עליו ברורה, ואולי באות הן במקום שאלה אחרת, עמומה יותר. יש כמה דוגמאות אחרות לכך, ואחת המעניינות שבהן היא השיר הארס-פואטי 'גיב', שבו השאלה ממשיכה ומפתחת את מה שקדם לה עד שהשיר הופך ליחידה שאינה שלמה בלעדיה:

גיב

יִדְעַת אָנִי אֲמָרִי נוֹי לְמַכְבִּיר,

מְלִיצוֹת בְּלִי סוֹף,

הַהוֹלְכוֹת הַלוֹךְ וְטָפוֹף,

מְבַטֵּן יְהִיר.

אֵךְ לְבִי לְגִיב הַתְּמִים כְּתִינוֹק

וְעָנּוּ כְּעָפָר.

יְדַעְתִּי מַלִּים אֵין מִסְפָּר -

עַל כֵּן אֲשַׁתֵּק.

הַתְּקַלֵּט אָזְנֶךָ אֵף מִתּוֹךְ שְׁתִּיקָה

אֵת גִּיבֵי הַשָּׁח?

הַתְּנַצְרָהוּ כְּרַע, כְּאֶח,

כְּאֵם בְּחִיקָה?

השיר הזה מסתיים בפנייה אמיתית אל נמען פנים-שירי, שהוא קרוב מאוד לקורא המשתמע, זוהי שאלה שמתבקשת עליה תשובה. הדוברת, המאפיינת את עצמה כמשוררת דרך יחסה לשפה ומתארת את בחירתה בניב התמים והעניו, פונה אל אותו נמען כמעט בתחינה. תשובתו תהיה מכריעה לעניין בחירתה כיצד

⁵ רחל כתבה שני שירים בשם זה; כוונתי כאן לשיר הראשון, מתוך ספית. בהמשך המאמר אזכיר את השיר השני, מתוך נבו.

לכתוב, שהרי המילים הן כלי לתקשורת, ואם הן אינן מגיעות אל נמענן ואינן נושאות אליו את השדר החבוי בהן, הן כמעט חסרות ערך. היא נשבעת לשתוק, אך השיר עצמו אינו שתיקה, שהרי הוא ניסיון לתקשורת עם זולת-קורא או מאזין. שני הבתים הראשונים של השיר לא רק מתארים שתי אפשרויות של שפה וכתובה אלא אף מגלמים אותן הלכה למעשה – כל אחד מהם כתוב בשפה אחרת, כפי שהראה מיכאל גלזמן.⁶

חשיבותה של השאלה בשיר ניכרת גם בכך שהיא מתפרסת על פני בית שלם, זוהי למעשה שאלה כפולה. הדוברת שואלת: האם תוכל להבחין בשפתי הענווה, שאינה זקופה וגאוותנית, מבעד לשתיקתי (שהרי הבחירה בניב התמים כרוכה בויתור על המליצות ואמרי הנוי)? ואם תבחין בה, האם תדע להעריך אותה? השאלה השנייה חוזרת בשילוש מתגבר: רע, אח, אם. סופה הדרמטי של השאלה מבהיר את גודל הציפייה מן הנמען המאזין-הקורא: עליו לשמור על השיר התם ולטפח אותו כמו אם המטפחת את תינוקה. מבחינת הדוברת, נמען השיר מצוי בקרבה אינטימית רבה ביותר אליה, ומכאן ברור כמה מרכזי הוא אותו נמען וכמה גורלית תשובתו. השאלה הזאת היא שאלה פתוחה, ונמענה יכול להיות גם הקורא הממשי של השיר, שאכן כתוב בפשטות יחסית. עמדתה של הדוברת אמנם נחרצת ובחירתה לא תשתנה, אך גורלה תלוי בנמענה, ועל שאלתה עומד כל המתח בשיר.⁷ זוהי דוגמה לשיר 'פתוח', המותיר את הקורא בתהייה לגבי התשובה. כאמור, העובדה שזהו שיר ארס-פואטי ממחישה ביתר שאת את התלות של הדוברת-המשוררת (ושל שירה, ואף של יתר שירה) ברגישותו של נמענה.

⁶ מ' גלזמן, 'שירת נשים במודרניזם: לקראת היסטוריוגרפיה פמיניסטית', ז' בן-פורת (עורכת), אדרת לבנימין, ב, תל-אביב 2001, עמ' 134-136. טלי אשר מראה כיצד הבית השני מציג 'פואטיקה של קו התפר', לדבריה, בין אותה שפה מליצית ובין שתיקה; ראו: אשר (לעיל, הערה 2), עמ' 358-363. השיר 'ניב' גם עולה בקנה אחד עם מסתה המפורסמת של רחל, 'על אות הזמן'; ראו: גלזמן, שם, עמ' 136.

⁷ מעניין להשוות פנייה זו אל פנייה מאוחרת יותר, בקובץ נבו: "הַתְּשִׁמַּע אֶת אֲלֹמִי - / וְאַתָּה אֶת דְּבָרֵי לֹא שְׁמַעְתָּ!" ('אֶת כָּלִי סִפְרָתִי עַד תֵּם'). הדממה של הדוברת כאן היא אמיתית ומוחלטת, שהרי את דבריה לא שמע הנמען. ההבדל בין שתי הפניות – אחת נותרת מחכה למענה, והאחרת היא אמירה כמעט רטורית, ובה סימן קריאה המחליף את סימן השאלה – עולה בקנה אחד עם ההבדל בין הקבצים שבהם מצויים שני השירים, כפי שאטען להלן.

ככלל, סוגי השאלות בקובץ ספיח תואמים את אופיו. זהו קובץ בעל אופי סגור והחלטי יותר, שמובע בו ביטחון יחסי במציאות, ותחושת החיות בו, הנדירה יחסית בשיריה של רחל, חזקה יותר מאשר בקבצים שאחריו.⁸ אין פירושו של דבר שלא מופיעה בו דמות הדוברת המיוסרת, הכואבת ומלאת הספקות, אך מול השירים המציגים אותה יש שירים לא מעטים המביעים חוסן ואורך רוח אל מול תלאות החיים.⁹

ב. נבו

מבחינת המתח בין ודאות לספק שבנפש הדוברת, הנימה הכללית העולה משיריה המאוחרים של רחל, שקובצו לאחר מותה בקובץ שלישי בשם נבו, דומה לזו שבספיח, אך הרקע לכך הוא על פי רוב הפוך. בספיח מצויים שירים רבים המבטאים תקווה נרגשת וחוויות נעורים, ואילו בנבו רבים יותר השירים המבטאים ייאוש והשלמה של הדוברת עם מחלתה האנושה ועם ההכרה שחיה נלקחו ממנה ונותרו לה רק זיכרונות.

טלי אשר, בדבריה על הקובץ הזה, מתארת נימה של 'לאות ועייפות' העולה ממנו, שעשויה להתפרש כהשלמה וכהכנעה. היא גם מבחינה בניגוד בין שמו של הקובץ, נבו, ובין שם הקובץ שקדם לו, מנגד, ניגוד הבולט דווקא משום ששניהם נוגעים לאותו מעמד בחייו של משה רבנו, העומד על הר נבו ומשקיף אל הארץ אשר אליה לא יבוא:

בכותרת 'מנגד' יש רמז לתמונה של שני עברים, של הימצאות באחד מהם והתבוננות לעבר היעד הנכסף. בכותרת 'נבו' נשמעת הבעת ייאוש מעצם היותו בצד אחד ויחיד, מנושל מהתקווה להגיע לארץ שמנגד ואף לחלום עליה. 'נבו' הוא שלב אחרון בהחלט; התכנסות האדם בתוך עצמו והמתנה למוות שיאסוף אותו מחדש לאדמה.¹⁰

⁸ החיות בולטת בייחוד בשירים האלה (אך לא רק בהם): 'הֶלֶךְ נֶפֶשׁ', 'הַצֵּדֵק אֶת הַדִּין...!', 'סְפִיחַ', 'עַץ אֲגֵס', 'אֲנִי', 'שְׁשׁוֹנוֹת זְעִירִים', 'לְעֶרְטֵל פֶּעֵעֵי הַנֶּפֶשׁ וּמְדוּיָהּ', 'כְּמוֹ פֶּלֶג הָרִים', 'חֲדָרֵי הַחֲדָשׁ', 'רְחֵל', 'בְּנֵכְר', 'אֵינִי קוֹבֵלָה', 'תְּמוּרָה'.

⁹ ראו למשל הניתוח הקצר של דן מירון את האיזון בין תחושת הקדרות לקבלת הדין בשיר הפותח את הקובץ, 'הֶלֶךְ נֶפֶשׁ': ד' מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות, תל-אביב 1991, עמ' 16.

¹⁰ אשר (לעיל, הערה 2), עמ' 356. אחד הגילויים הבולטים של אותו שינוי בקובץ נבו הוא השיר 'עֲדָנָה', שבו מתחלף המאבק העתיק והקטלני בין גבר לאישה, שסער בשירים רבים של רחל, ליחסים בין אח לאחות, ואז בין אם לבנה הקטן.

אחד הגורמים היוצרים תחושה כללית זו הוא מיעוטם הניכר (חמישה בלבד מתוך שלושים ושבעה שירים) של שירים המציגים שאלה או שאלה מובלעת בהם, וכל שכן שירים המסתיימים בסימן שאלה. יתרה מזאת, בשירים המעטים הללו רק חלק מן השאלות הן שאלות של ממש, ואין בהם ולו שאלה אחת הפונה אל נמען ממשי. כבר הראיתי לעיל את האופי הרטורי של השאלה המופנית אל הדובר בשיר 'אֶת כָּלִי סִפְרָתִי עַד תֵּם',¹¹ וגם השאלה "מִי לִי כְמוֹנֵי צֶרֶ?" (בשיר 'אֵל תִּרְשִׁיעֵנִי, גַּם כִּי חֲטָאתִי') היא רטורית במובהק. שלוש השאלות האחרות מופנות אל נמענים כגון חופי פלא, אורות רחוקים ('רַק עַל עֲצָמֵי לְסִפּרֵךְ דְּנִעְתִּי'), רחש הלב הטהור ('כֹּה צִפִּיתִי לְיוֹם - וְהִגִּיעַ') וכיוצא באלה נמענים שאינם יכולים או אמורים להשיב על השאלה, ולפיכך ממילא מרכז הכובד של המהלך הרטורי בשיר לא מצוי בשאלה המופנית אליהם. כמובן, אין בכך כדי לומר דבר על טיבם של שירים אלו אלא רק להצביע על תפקידו המשני של מוטיב השאלה בהם.

כאמור, מוטיב השאלה קשור בשירי רחל להלך נפש מסוים, והלך נפש זה חזק במיוחד בשירים הנחתמים בשאלה ומותירים את הקורא לבדו בהתמודדות עמה. כשהשאלה מופנית אל נמען ממשי, יש סבירות רבה יותר שלא תהיה זו שאלה רטורית אלא תבטא כמיהה לנוכחותו של זולת מאזין ומשיב, שיש בו משום נחמה אל מול תלאות החיים ואימת המוות.¹² היעדרן של שאלות מסוג זה מן השירים שבקובץ המאוחר נבו, שנכתבו ברובם בשנת חייה האחרונה של רחל, תורם לאופיים הקודר והמכונס ומחזק את תחושת הבדידות העולה אף מן ה'אופטימיים' שבהם, למשל 'עַם שְׁחָר', 'חֲלִיבַת לֵילָה' או 'נְבֻט'. בקובץ ספיח, לעומת זאת, בולט היעדרן של שאלות 'פתוחות' מן הסוג שהזכרתי דווקא בגלל ריבוי השירים המכילים שאלה, ונפוצות בו שאלות רטוריות או כאלו הנענות בתוך השיר.

עד כה הראיתי, בקיצור ובוודאי באופן לא ממצה, את השימוש במוטיב השאלה בקובץ הראשון ובקובץ האחרון של שירי רחל. ברצוני להדגיש כי הדומה בין הקבצים הוא בעיקר התחושה הכללית שעולה מהם לגבי המתח בין ודאות ובין ספק בהקשרים שונים: בשני הקבצים מורגשת תלות מעטה של הדוברת בסובב

¹¹ כאן הכוונה לשיר השני בשם הזה: "הַתְּשִׁמַּע אֶת אֲלֹמֵי - / וְאַתָּה אֶת דְּבָרֵי לֹא שְׁמַעְתָּ!"

¹² כמו הכמיהה הזועקת מן השיר המתחיל במשפט "כִּחֲזֵי הוֹלֵךְ נָדָל - / הֲיִיהָ נָא טוֹב אֵלַי".

אותה בנוגע לקביעת יחסה לעצמה, לזולתה ולעולם. עם זאת, ברור שבכל אחד מהקבצים תחושה זו נוצרת באופן אחר לגמרי, לפחות בכל הנוגע לעניינינו, השימוש במוטיב השאלה. בספיח נשאלות שאלות, אך רבות מהן אינן שאלות של ממש, ויש שירים רבים אשר מתקבלת מהם תמונה 'סגורה' יחסית לגבי מערכת הזיקות בין הדוברת לעולם. בנבו מתקבלת תחושה דומה, אך משום מיעוטן של השאלות בו ומיעוטם של מצבים 'פתוחים' מבחינה רטורית, וכך מתבסס אופיו המסוגר והמכונס. השירים בספיח, לעומת זאת, דינמיים מאוד ותוססים, ואופיים זה מעיד על תגובה נרגשת של הדוברת לשובב אותה. אפשר אולי להקביל את ההבדל בין שני הקבצים להבדל בין אדם ששואל ואינו מקשיב לתשובה ובין אדם שאינו שואל כלל; שניהם נותרים למעשה בעולםם הפנימי ואינם תלויים בזיקתם לשובב אותם.

ייתכן שאמירות אלו חוטאות לשירים ואף לגיוון המצוי בכל קובץ, אך יש להן חשיבות בעיקר לנוכח ההשוואה בין שני הקבצים הללו לקובץ השני של שירת רחל, מנגד.

ג. מנגד

הקובץ מנגד, ששיריו נכתבו בשנים 1927-1930, הוא הקובץ השני והאחרון שזכתה רחל לראות בחייה, שכן נבו, שבו נאספו השירים שכתבה בשנת חייה האחרונה (1930/1), פורסם לאחר מותה. המילים הפותחות את השיר הראשון, 'סִפֵּר שִׁירִי' - "צְרִיחוֹת שְׁצַרְחָתִי נוֹאֶשֶׁת, כּוֹאֶבֶת [...]..." - שונות מאוד מפתיחתו של ספיח, ועולות מהן תחושות העימות החרף והריחוק הכאוב, המאפיינות את הספר כולו, בין הדוברת לעולם השובב אותה - בין שהוא מתבטא בנוף, בבני האדם, או בה עצמה ובזיכרונותיה.¹³ השיר השני, 'חִיץ', מלמד שתחילת נבדלותה כבר בגיל הינקות: "זְכוּרְתִּי, עוֹדִי תִינְקֶת, / לְנִי עֶצֶב נִסְתָּר; [...] חוֹצֵץ חִיץ / בִּינִי לְשָׁר / [...]". השיר השלישי ('אֲוִלִי לֹא הָיוּ הַדְּבָרִים...') מתאר את המרחק של הדוברת מזיכרונות הנעורים מתקופת כנרת, ומסתיים בשאלה המפורסמת:

¹³ גם מירון מתייחס למתח האצור בשיר הזה, אך לדעתו המתח מתיישב בסוף השיר הן בתוכן הדברים והן במצלול; ראו: מירון (לעיל, הערה 9), עמ' 18. אני חולק על טענה זו, לדעתי השיר חושף את הצריחה האצורה בספר הלבן יותר משהוא מאזן אותה, והסיום מותיר את הקורא בתחושת מציצנות מטרידה, קצת בדומה לשירו של ביאליק 'לא זכיתי באור מן ההפקר', רק ללא ההאשמה הגלויה שביאליק מפנה אל קוראיו.

"הֶהָיִית, או תְּלַמְתִּי תְּלוּם?". גם אחריו מוצג געגוע לכנרת, בשיר 'אם צו הגורל':
 "אם צו הגורל / לחיות רחוקה מגבולין [...]"

שירים רבים נוספים מבטאים תחושת ריחוק וניכור מדברים שעשויים להעניק נחמה וכוח: אדם אחר ('גן נְעוּל', 'שְׁתִּיקָה', 'אָנִי וְאַתָּה', 'מְנַגֵּד', 'כֹּרֶה'), העיר ('בְּעִיר'), האימהות ('עֲקָרָה'), האל ('בְּלִיָּה'), אליהו הנביא ('אֱלֹהִים'), אור השמש ('לְאוֹר הַצֶּהָר') ואפילו הסיפור הנוגה ('עֲרַבִּית'). שיר קצר אחד בקובץ, 'מְשֻׁעָלִי הַשְּׂדוֹת וְשִׁבְלִים', ממחיש היטב תחושה זו בשורות אלו: "אֵךְ יְמֵי הַפְּרוּד הַקְּשִׁים / לא יִדְעוּ אֲבִיבִים תְּדָשִׁים / וְהוֹסִיף זְכָרוֹנָם הָעִגוּם / הַפְּרִידְנוּ כְּאֲבָן הַתְּחוּם". כלומר, גם תום תקופת הפירוד אינו מביא עמו קרבה מחודשת. כך עולה גם מהשיר 'אָנִי וְאַתָּה': "גַּם אָנִי, גַּם אַתָּה – נְבִין. / נְחֻשָּׂה, נְבוֹךְ".

שירים רבים בקובץ, אף שאין בהם סימני שאלה, מסתיימים בנימה לא סגורה, לא מיושבת וכאובה, וגם במקרים שבהם יש תשובה לכאורה על השאלה הפותחת את השיר, לא תמיד היא מעידה על השלמה נפשית, כמו זו המובעת בחלק משירי ספיח. למשל, בשיר 'יוֹנָתָן': "וְעֵלֶיךָ לְמוֹת יוֹנָתָן? ... מָה עָגוּם / [...] עַל כְּלָנוּ בְּמַחִיר הַחַיִּים לְשֵׁלֶם / אֶת מַעַט הַדְּבַשׁ הַטָּעוּם".

גם בקובץ זה תואם מספרם של השירים המכילים שאלות את אופיו של הקובץ – יותר משליש מן השירים! יתרה מזאת, שאלות אלו אינן רטוריות אלא שאלות ממש, בין שהדוברת מפנה אותן אל נמען מסוים: "הֶהָיִית, או תְּלַמְתִּי תְּלוּם?" ('וְאוֹלִי לֹא הָיוּ הַדְּבָרִים...'), ובין שהן מופנות אל העולם: "הָאֲמָנָם הַגּוֹרֵל הוּא לְלֹא-נְחָמָה / וְהַפּוֹסֵת תְּשֻׁתָּה עַד תָּם?" ('הַעֲבַרְתָּ יָדְךָ'), אל הזולת: "הַתְּשִׁיחַ לְשִׁי?" ('שִׁי') או אליה עצמה: "הָאֲנִי אֲכַלִּים אֶת הַיָּד / הַמוֹשְׁטֵת לִי לְשֵׁלֶם?", ('אֲבִיב'). אחד השירים בקובץ, השיר אשר נתן לו את שמו, מביע את המרחק בין האדם לעולם במטפורה מרשימה:

מְנַגֵּד

קְשׁוּב הַלֵּב. הָאֵזוֹן קְשׁוּבָת:

הֶבְאָ? הֵיבּוּא?

בְּכָל צִפְיָה

יֵשׁ עֵצָב נְבוּ.

זֶה מוֹל זֶה – הַחוּפִים הַשְּׁנִיִּים

שֶׁל נַחַל אֶחָד.
 צוֹר הַגְּזֵרָה:
 רְחוֹקִים לְעַד.
 פָּרֵשׁ כַּפִּיִם. רְאֵה מִנְגֵד.
 שָׁמָּה – אֵין בָּא,
 אִישׁ וְנָבוּ לוֹ
 עַל אֶרֶץ רְבָה.

השיר מתחיל בשאלה, העולה למעשה מן ההקשבה. ההקשבה לאפשרות הופעתו של האהוב מגיעה עד הלב ממש, והשאלה העולה ממנה אינה נהגית בקול אלא רק מתווה חלל שמצפה להתמלא. השאלה הפשוטה הזאת היא מן השאלות היסודיות שהאדם מפנה אל העולם, בהווה ובעתיד. בציפייה הזאת, על פי השיר, טמון מראש העצב בשל הכמיהה אל דבר שלא תינתן הרשות לבוא אליו, כפי שאסר ה' על משה לבוא אל הארץ שהראה לו מהר נבו, כמתואר בסוף ספר דברים.¹⁴

הבית השני של השיר בנוי סביב מטפורה אחרת, אך גם היא נגזרת מכוח עליון הקובע את מהותם הנצחית של הדברים: גם שני האוהבים אשר חולקים ביניהם דבר מה משותף נידונים לראות זה את זה אך להיותר רחוקים. הבית השלישי משיב על השאלה שנשאלה בבית הראשון, אמנם בלשון הווה ("אֵין בָּא"), אך זהו הווה מתמשך. האדם נותר עם 'נבו', עם הציפייה, שהר נבו הוא הסמל שלה. זהו מקומר-מצבו של האדם הממתין בתקווה. חצייה השני של השאלה היא, "הֵיבוא?" הוא המותיר אותו ממתין על הר נבו שלו, כפי שגדות הנחל נותרות זו מול זו תמיד.

ברצוני להביט כעת מקרוב בשיר אחר בקובץ מנגד, שהוא אולי השיר המפותח והמגובש ביותר בשימוש המגוון שהוא עושה במוטיב השאלה. כוונתי לשיר 'גֵן נְעוּל'.

¹⁴ טלי אשר הראתה באופן משכנע את הזיקות בשיריה של רחל לדמותו של משה; ראו: אשר (לעיל הערה 2), עמ' 363-364.

גן נעול

לזר

מי אַתָּה? מדוע יָד מוֹשְׁטֵת

לא פּוֹגֶשֶׁת יָד אַחוֹת?

וְעֵינַיִם אֵךְ תִּמְתְּנָה רִגַע

וְהִנֵּה שְׁפָלוּ כְּבָר נְבוֹכוֹת.

גן נעול. לא שְׂבִיל אֵלָיו, לא דֶּרֶךְ.

גן נעול – אָדָם.

הַאֵלֶךְ לִי? או אִכָּה בְּסֻלַּע

עַד זֹב דָּם?

תחילת השיר בשתי שאלות, השונות זו מזו ואינן מופנות אל אותו נמען. השאלה הראשונה, "מי אַתָּה?", היא קונקרטי, נשאלת בהווה ומופנית לאדם נוכח, כנראה אותו 'זר' אשר לו מוקדש השיר. זהו רגע מקביל לאותה הקשבה של הלב בשיר 'מִנְגֵד' – "הֶבֶא?" – והוא ניסיון להגיע אל זולת. בהמשך הטור מתחילה השאלה השנייה, אך סיומה מצוי בטור הבא, כך שהחלק הראשון, "מדוע יָד מוֹשְׁטֵת", מופיע באופן גרפי כיז מושטת ממש. הרמז היחיד בטור הראשון לאכזבה שתבוא לאחר השאלה הוא המילה 'מדוע'. בשלב זה השאלה נדמית כנסבה על הושטת היד עצמה – מדוע בכלל מושטת יד? אך היעדרו של סימן שאלה בסוף הטור הוא שיוצר את הגלישה לטור השני, שבו השאלה נשלמת: היד הושטה בניסיון להגיע אל הזולת הזר אך נותרת ללא מענה ואינה פוגשת "יָד אַחוֹת", שהיא מטונימיה לקרבה בין שני אנשים.

השאלה השנייה כבר אינה מופנית בהווה אל הנמען הקודם אלא מנסחת מצב קיומי: לא מדובר ביד אחת שהושטה אלא בכל יד מושטת. המשך הבית כתוב באותו מודוס של חוק כולל, והוא מתאר את המשכו של הרגע הקודם: בטור השלישי העיניים ממתנות, והיד מושטת רק לרגע. סיכוי ההתקרבות הוחמץ אך הפעם, להבדיל מהמצב בשיר 'מִנְגֵד', נראה שזה אינו "צוֹר הַגְזָה", אלא החמצה אנושית של אחת מהדמויות המוצגות בשיר ואולי של שתיהן. עצמתה של השאלה השנייה נובעת מהיותה מוכרעת בעולמם של בני אדם ועל ידי מעשיהם. לעומת הדוברת על הר נבו, אשר ממתינה קשובה אך אינה מושיטה יד, כאן נעשה מעשה

ונשאלה שאלה אמיצה, שטרם נענתה.¹⁵ בטור הרביעי העיניים מושפלות במבוכה, ובכך מסתיים הרגע הדרמטי שהתחולל בבית הראשון, אך השאלות נותרו ללא מענה.

הבית השני מתחיל במעין תשובה על השאלה "מדוע יד מושטת לא פוגשת יד אֲחוֹת?" אלא שזו אינה תשובה ממש אלא תיאור נוסף, מעמיק יותר. תחושתה של הדוברת¹⁶ היא כי היא עומדת מול גן נעול, שאין אליו שביל ולא דרך (הכפלה המדגישה את חוסר היכולת להגיע אל הגן – לא זו בלבד שהוא נעול, גם אין דרך המוליכה אליו). בטור השני נוצרת, במקף, ההקבלה המטפורית: גן נעול – אדם, וכמו בסיום הבית הראשון, הכוונה היא לכל אדם, ולא לגבר או אישה מסוימים. המוליך המטפורי וכותרתו של השיר מרמזים לפסוק משיר השירים (ד, יב): 'גן נְעוֹל אֲחוֹתִי כִּלָּה גַל נְעוֹל מְעִין חֲתוּם', אך השיר עושה בו שימוש מורכב: בשיר האהבה המקראי האהוב מכנה את האהובה 'גן נעול', אך מה שמודגש במטפורה ומפורט אחריה הוא הגן השופע ולא המנעול. המילה 'נעול' מתייחסת, אולי, לחמודותיה של האהובה, השמורים לאהוב שהיא כלתו, כפי שרומז המשך הקטע: 'עוֹרֵי צִפּוֹן וּבוֹאֵי תִימָן הִפִּיחֵי גְנִי יָזְלוּ בְּשִׁמְיוֹ יָבֵא דוֹדִי לְגִנּוֹ וַיֵּאכַל פְּרֵי מִגְדָּיו' (פסוק טז).¹⁷ שירה של רחל, לעומת זאת, משתמש באמירה על אותו משקל, ואף נרמז בו שהאדם הוא גן, כלומר שיש בו דברים מופלאים, אך הדגש הוא בהיותו נעול ובלתי מושג.

כפי שתואר לעיל, רבים משיריה של רחל שמהלכם דומה מסתיימים בנקודה הזאת. השיר הזה, לעומתם, יוצא מן המסקנה לשאלה שלישית, נועזת לא פחות: ההבנה שהאדם אינו מושג אינה מובילה בהכרח למסקנה נחרצת של הדוברת, שהושיטה יד קודם לכן, לגבי הצעד הבא. "הַאֵלֶךְ לִי?", זוהי האפשרות לסגת ולוותר, להתכנס אל העצמי, אפשרות שבה היא בוחרת בשירים רבים אחרים, אך

¹⁵ בהקשר זה אציין שהרב קרליבך ראה בשאלה 'מי אתה?' שאלה הבונה את העולם, כיוון שהיא רואה את האדם כעולם בזכות עצמו, לעומת השאלה האחרת שאפשר לשאול אדם: 'מה אתה?', המתייחסת אליו באופן פונקציונלי, ועל כן מחריבה את העולם.

¹⁶ למעשה אפשר שזהו דובר – כלומר, כל אדם. הדוברת מסמנת את עצמה כ'אני' מרגע שהיא פונה אל הזולת כאל 'אתה'.

¹⁷ אמנם אפשר להציע פרשנות מורכבת יותר לקטע הזה בשיר השירים כיוון שלא ברור אם הזיווג אכן מתרחש, שהרי הפרק הבא עוסק בהחמצה המפורסמת בין האוהבים: 'פְּתַחְתִּי אֲנִי לְדוֹדִי וְדוֹדִי חָמַק עֵבֶר' (ה, ו).

הטור נמשך ומציע: "או אָכָה בַּסֶּלַע". זו האפשרות המנוגדת: להישאר משמעו להכות בסלע. האדם, או המנעול הסוגר אותו, הוא כעת כסלע, והניסיון שהחל בשאלה וביד המושטת יימשך רק במכה קשה וכואבת. כאן מרמזת רחל אל נס המים שהוציא משה מן הסלע בפרק כ בספר במדבר: 'וַיִּרְם מֹשֶׁה אֶת יָדוֹ וַיַּךְ אֶת הַסֶּלַע בְּמַטְהוֹ פַּעַמַּיִם וַיֵּצְאוּ מֵיָם רְבִיּוֹם וַתִּשְׁתַּף הָעֵדָה וּבְעֵינֵיהֶם' (פסוק יא). כבר במקור יש שני פרטים הראויים לתשומת לב: ראשית, משה מכה בסלע פעמיים, כלומר בפעם הראשונה אולי לא נענתה מכתו; שנית, עצם ההכאה בסלע (שבאה במקום הדיבור) היא חטאו החמור של משה בעיני ה', שכן היא מעידה על חוסר האמון של משה ואהרן בו, ועל כך נענש משה ולא בא אל הארץ.¹⁸ בתמונת השיר, העומדת מול הסיפור המקראי, נמצאת הדוברת בעולם ללא אלוהים, ואין לה מי שיאמר לה מה עליה לעשות.¹⁹ היות שדיברה ולא נענתה, נותר לה רק להכות בסלע, אך לא עד שיצאו ממנו מים, אלא, כפי שמתברר בהמשך, עד זוב דם.

דמה של המכה בסלע הזולת (ואולי גם דמו של האדם שאליו פנתה) הוא הנשפך, ולא המים מן הסלע. יש כאן גם הקבלה, הנתמכת בדמיון המצלולי בין 'רָגַע' בבית הראשון ל'סֶלַע' במקום המקביל לו בבית השני: המעבר בטור השלישי והרביעי של הבית הראשון בין רגע של תקווה לרגע הייאוש מופיע שוב בבית השני, כיוון שהעיניים אינן נענות ממש כפי שהסלע לא מניב מים. לעומת זאת, בעוד הבית הראשון פותח בשאלה ומסיים בקביעה, הבית השני בנוי בסדר הפוך, וסיומו בשאלה ממשית שהדוברת מפנה אל עצמה. סופו של השיר אינו מכריע בין האפשרויות אלא מתאר את המחיר הכרוך בהן: האחת משמעה בדידות, האחרת – הכאה נואשת על סלע, שאינה הישארות לבד אלא הימצאות באותו מצב מתסכל של קרבה־ריחוק מזולת, שהוא קרוב דיו לשאול אותו "מִי אֶתָּה"? (להכות בסלע), אך בלתי נגישי ומותיר את השואלת ללא מענה. הזר נותר זר, לפי שעה.

¹⁸ בשיר הדיבור מקדים דווקא את ההכאה בסלע, אך מעניין לבדוק אם אפשר להקביל את הסיפור כולו לתמונת העולם של רחל: האדם שיכה בסלע ולא יסתפק בדיבור אליו, ייגזר גורלו להיוותר על הר נבו, כלומר – לא להגיע עדי אהובו.

¹⁹ בבחירה זו של רחל בעיצוב מקום האדם אל מול האל ניתן לראות השפעה של הזרם האקמאיסטי, וראו דבריו של נ' גומילוב במאמרו 'ירושת הסימבוליזם והאקמאיזם' [1913]: 'ז'מה יחסו אל הבלתי מוכר, על שאלה כזאת ישיב האקמאיזם ראשית, שאת הבלתי מוכר – לפי משמעות המילה גופה – אי אפשר להכיר [...]; בתוך: ב' הרשב (עורך), מאניפסטים של מודרניזם, ירושלים 2001, עמ' 28–31.

הניסיון הכושל להגיע אל הזולת אינו חותם את השיר. הדוברת, כמו הקוראים, נותרת מול צומת דרכים ושאלה המופנית אל עצמה, ואף על פי כן זוהי שאלה ממשית והתשובה עליה עשויה לחרוץ את גורלה. מעניין להשוות סיום זה לסיומו של שיר דומה בקובץ:

גֹּרֵל

הִידְ הֶקְשֶׁת
 דּוֹפְקֵת, דּוֹפְקֵת עַל שְׁעַר נְעוּל;
 הָעוֹר רָפֵט,
 נוֹטֵף עַל כְּפוֹת הַמְּנַעוּל
 דְּמָה הַמְּעֵט.
 אֵין עוֹנָה, אֵין קוֹל.
 בּוֹשֵׁשׁ הַשּׁוֹעֵר.
 יְאַחַר, יְאַחַר רָגַע נְכֶסֶף -
 עַל הַסֵּף
 מֵתָה אֶפֶל.

גם כאן תמונה של אישה הדופקת על שער נעול, ואולם רק בסופו מתברר שהדוברת היא הדופקת. דמה המועט נוטף על כפות המנעול (רמיזה לשיר השירים ה, ה), וגם כאן רק אדם אחר המופקד על השער יכול להושיע. כאן מוצג בבירור הגורל הנחרץ, העומד בניגוד לאפשרות הבחירה ב'גֹּרֵל נְעוּל': "עַל הַסֵּף / מֵתָה אֶפֶל". השיר נחתם באופן מוחלט, ואין לאדם המתדפק שום אפשרות לחדול מניסיונותיו וגם שום סיכוי להיענות.²⁰

מה שמוצג ב'גֹּרֵל' באופן חד-משמעי נותר לא ודאי ותלוי ב'גֹּרֵל נְעוּל', והשאלה היא היצרת וממחישה את ההבדל. המהלך הרטורי של השיר 'גֹּרֵל נְעוּל' הוא, כפי שהראיתי, שאלה-תשובה-שאלה. זהו מבנה נדיר ביצירתה של רחל, לעומת האפשרויות האחרות: שאלה-תשובה, אמירה-שאלה, אמירה-שאלה-תשובה וכיוצא באלה. בין כל שיריה של רחל, בשיר 'גֹּרֵל נְעוּל' נעשה לדעתי השימוש האינטנסיבי והמרשים ביותר בטכניקת השאלה ובכל סוגי השאלות, וכך נוצר מרב

²⁰ אם כי ראו לפני כן את ההשגחה הנפלאה באותו גזר דין, בהכפלת המילה 'אֶחָר', הממחישה את ההמתנה.

המתח האפשרי מן היחסים בין אדם לזולתו, לעולם ולעצמו. הבחירה לפתוח ולסיים את השיר בשאלה מעצבת אותו כשיר 'פתוח' וזועק, והוא מושט כיד אל הקורא, אשר יכול, כפי שהראיתי לעיל (בשיר 'ניב'), לשמש זולת הרה-גורל עבור הדוברת-המשוררת. לבסוף, הפן הארס-פואטי של השיר הזה מסמן גם את הקורא בשירתה של רחל - כל אחד מאתנו - כנמען אפשרי לשאלה 'מי אתה?', ומכאן את כתיבת השירים כהכאה על סלע בניסיון להגיע עדיו.