

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. המשוורת, 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 חודשים 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־כרונולוגי, 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 כרונולוגי מדויק, הם בעלי המשכיות אוטוביוגרפית הרבה יותר ברורה מזו של כוס קטנה, ובעיקרם גם מרוכזים סביב צירים כרונולוגיים 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, שכאיש אהבת 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 היזרקות 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 המשגה, 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 יוצאי-דופן מעל למתאר הנוף הלירי של כוס קטנה בראליון התמציתי שלהם, ששוב אינו הראליון השגרתי של איזו confidante מפוכחת ודורשת טוב, היודעת כי 'פרחי

אהבה ישנים' לא לנצח יוסיפו לפרות. 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 הפיזית 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 ומאווים 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 שברי 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, המתברות מקומות נפרדים ביציאות 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 תמצא 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 הרמיזה 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 החודדיים 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' לדרך 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 הצינונית ומדווחת עליה לכאורה בחיוב. החיים מעבר למחיצה הם 'טובים ופשוטים עד מאד': 'ביום – העמל, בערב – שירה' (במילים ספורות מציגה הדוברת את המציאות הצינונית-החלוצית במונחיה 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 הצינונית, 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 'החצוף', 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 העיגנות 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 מאַימת' - / 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 המוזר' 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, ההימנ). 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 הִלְלִילָה נָח,
הֶרְכַּבְתָּ זֹחֶלֶת לְאָרֶץ הַנַּחַל,
מִבֵּין הַסְּלָעִים מִצִּיץ הַפַּחַד, –
אָךְ צַל הַיְתִים 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. ליעילותו 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 ואשמה. 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, היאחות 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'דמיתי' 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 משיכול 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 המשוחררת של הדוברת מזה – הוא גדול משהיה 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 מיאוזיס 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. יהא 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 שעובדה 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 לוולתה. 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 לווייתה 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 'לְכַלְכֵּם'. מי שירצה יוכל לקרוא אותו כנוסח מורחב וסיטואטיבי יותר של 'להכניע לבי לא העז' (השיר השני ב'לְכַלְכֵּם'). 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 'לְכַלְכֵּם' 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 'טרם 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 'לְכַלְכֵּם' 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 לְפָנוֹת עֶרֶב. 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 הריתימי 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: זְקֵנָתִי / 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 בדיבור 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 והקריר 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 האפור־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. הוזהר 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 אֶלֶוֹן' (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 שגירתי, 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 הסיימים זכריים) ובתיו 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 פְּנֵרַת', 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 אונומטופיאתי 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:

פֵּאן אֵשֶׁב בֵּין יָם וּבֵין רְקִיעַ
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 rosè, 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 וסרקוזם, 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:
 קָפְאוֹן, נְחֻמָּה, מְרַגֵּעַ...
 עַל קֶבֶר הַמֵּת הֶחֱבִיב
 נֶעְבֵר - 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 תִּכְלֵת 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 'לצל 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 הַחֹשֶׁךְ,
 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 פרח מזור, 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 החשך' 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
גְּלוֹי הָאֵיטָנִים, 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 ממנ 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 רומזים'. 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 נחשונות 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 שאחיוזה 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. דינו 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-גוריון (ברדיצ'בסקי), שירה ולשון: מבחר מסות ורשימות
(עורך: ע' בן-גוריון), 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 שינית, 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.