

ספרות ותחייה לאומית

שעתה של אלישבע

(חלק ראשון)

דן מירון

א

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

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

1. התקופה, יג (1922).

2. אלישבע, 1965, עמ' 74.

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

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

4. גינזבורג 1945, עמ' 262.

5. פיכמן 1982, עמ' 245.

6. שמעוני תשי"ז, עמ' 207.

7. רוזנבלום תשי"ג.

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

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

8. קשת 1969, עמ' 174.

9. שטיינברג 1979, עמ' 54, 55.

10. קשת 1969, עמ' 169.

11. שם, עמ' 177.

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

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

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

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

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

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

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

13. התקופה, כרכים כא, כב (תרפ"ד).

14. שטיינברג 1979, עמ' 54.

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

בני הזוג ביכובסקי הבינו שספרה של אלישבע נגע בעצב חי, שעצם קיומו היה כמעט בלתי-יודע עד אז. הם החליטו לנצל את ההתעוררות הזאת, ואף עשו זאת בהצלחה במשך כמה שנים. שמעון ביכובסקי, מי שבצעירותו היה ידיד-נעורים של סופרים חשובים כ"ח ברנר וא"ב גנסין ואף שותף זוטר לכמה ממפעליהם הספרותיים קצרי הימים (הוצאת 'נסיונות' וכתב העת המעורר), זכה עתה למשהו מעין תחיית מתים ספרותית. פעילותו, שמעולם לא המריאה ולא פילסה לעצמה כיוון מוגדר (הוא היה במקצת-מבקר, במקצת-פלייטוניסט, ובעיקרו של דבר 'תלוש' עברי, נודד בוהמיין-למחצה, שניטלטל מעיר לעיר וקיים עצמו בדוחק מהוראות-שעה), מצאה לעצמה אפיק ראוי. הוא נעשה לעורך, למלבה"ד ולאמרגן של המשוררת שכוכבה דרך. מחד גיסא, הוא הוציא לאור, בזה אחר זה בין השנים תרפ"ו-תרפ"ט, חמישה ספרים קטנים שלה (כוס קטנה, תרפ"ו; סיפורים, תרפ"ח; חרוזים, תרפ"ח; מקרה טפל: סיפור, תרפ"ט; משורר ואדם – על שירתו של אלכסנדר בלוק, תרפ"ט) ובצדם הרומן סמטאות (שהחזיק כ"ו גליונות דפוס), תרפ"ט. כל אלה נדפסו במהדורות שנחשבו לגדולות בממדי המו"לות של הזמן – אפילו מסת הביקורת על בלוק נדפסה באלף עותקים – וכל הספרים נמכרו היטב, אף כי רק כוס קטנה זכה להצלחה מסחרית יוצאת-דופן. הוצאת 'תומר' אף בישרה את הופעת שלושה ספרים נוספים של אלישבע: כל השירים במהדורה מחודשת, נקודות (מאמרי ביקורת) ורומן חדש בשם מאורעות לקדם. אמנם, ספרים אלה לא ראו אור. הפצת הספרים באמצעות מפיצים מיוחדים לא רק בתל-אביב אלא גם בוורשה ובניו-יורק הביאה הכנסה של ממש. כך, למשל, דיווחה אלישבע בשנת 1929 לג. שופמן¹⁵ על הופעתו הקרובה של הרומן סמטאות, שעמה 'תהיה לנו קצת הרווחה. בזה שהספר יימכר באופן מצויין אני בטוחה'.¹⁶

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

16. אלישבע 1961, עמ' 161.

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

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

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

18. אלישבע 1961, עמ' 161.

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

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

ב

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

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

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

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

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

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

21. גינזבורג, 1945, עמ' 260.

22. שמעוני תשי"ז, עמ' 207.

23. גורן תשי"ג, עמ' 138.

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

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

עמ' 43.

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

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

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

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

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

28. קשת 1969, עמ' 177.

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

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

29. אלישבע תר"ץ, עמ' 32.

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

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

30. גורן תשי"ג, עמ' 138-139.

31. שטיינברג 1979, עמ' 55.

32. שם.

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

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

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

34. גלזמן 1993.

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

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

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

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

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

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

36. ביאליק תרצ"ח, עמ' קצ"ט.

37. שם.

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

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

38. ברדיצ'בסקי 1987, עמ' 106-107.

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

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

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

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

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

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

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

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

39. אחד העם תש"ז, עמ' צ"ד.

40. שטיינברג 1979, עמ' 54.

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

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

41. אלישבע תר"ץ, עמ' 5.

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

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

42. פייכמן 1982, עמ' 245-246.

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

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

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

44. קלי 1994, עמ' 152-153.

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

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

ד

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

45. אלישבע תר"ץ, עמ' 6-7.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

לפנים האמינה שהיא מלכה ושעליה לשמור על פתח ארמונה ולצפות לבוא המלך 'יפה כנער', / יחיד מבני אדמה' (הדימוי של הדוברת בצעירותה למלכה מופיע גם בשירים אחרים. כך: 'הן זכורתני - בת מלכה / הייתי בראשית' בשיר 'שמש-חורף, שמש קר', שם, עמ' 17). כעת היא יודעת שחלום המלכות היה מגוחך. 'הכל יודעים: אלה דברי שקר, / רק מלים נחרזות'. במקום לחכות למלך עליה להמשיך בדרך החולין של החיים, לשכוח את החלומות. אבל בעצם גם בימי האשליה שמלפנים היה לבה כבד. היא לא יכלה שלא לשאול את עצמה אם חלומות המלכות שלה יש בהם ממש. האפשרות הפכחוונית היתה נטועה בה מלכתחילה, והוויכוח בינה לבין ה'חלומות' לא חדל גם בעוד הם, החלומות, עומדים במלוא תוקפם. אפילו היו הם 'נכונים', והיא היתה באמת מלכה הראויה לאהבתו של המלך היחיד והמיוחד, אי-אפשר היה לה שלא לשאול: 'מה אם המלך - מת?...'. השאלה המנוסחת בעברית דיבורית כמעט קלוקלת ('מה אם' במובן מה יעלה בגורלי אם, מה יהיה אפשר לעשות אם...) קורעת בישירותה ובחדותה את הרצף של הלשון הספרותית השבלונית ('חרש ידפֵּק בדלת / ויתן לי את לבבו' וכו') ויוצרת מצב של כפילות לשונית המייצגת כפילות תודעתית: אשליה והזיות גדולה מזה, וידיעת האמת החשופה מזה. כפילות זו התקיימה אפוא כבר 'לפנים'. ואילו עכשיו, דווקא כשהחלומות התבטלו והפיקחון היומימי השתלט ('מוטב שאלך בדרך ימי, / ומהיום ואילך / אשכח את חלומותי' וכו'), בכל זאת שמת הלב שמחה שאיש אינו יכול להבינה; שכן הדוברת עודנה נושאת בלבה 'מלה קטנה שלא אמרת': 'אפשר שהמלך חי!'. כאן מתפקדת המילה הקטנה כהיפוכה הענייני והסגנוני של השאלה 'מה אם המלך - מת?...'. המשוררת מתרחקת בה מן העגה הדיבורית, ואף שאין היא מפליגה בה הרחק מעבר לאמירה תקנית קצרה וחסכונית, היא בכל זאת יוצרת ניגוד בין עצם הטנטטיביות הסודית שלה ('אפשר') לבין הפשטות הקרה משהו של השורות המסמנות את הסתגלותה של הדוברת למציאות, שבה אין לחלום המלכות מקום: 'לא אמר כזאת', 'דברי שקר', 'במקום לחכות למלך, / מוטב [...]...', 'יהי כך, הדבר ידוע' וכו'. בצורה זו יוצרת המשוררת בשיר את הכפילות של ה'פלא' מול היומיום ושל החלום מול הערות ברמת העניין והלשון כאחת ובאמצעות מבנה סיפורי סימטרי אבל כיאסטי: בעבר חלום מלכות אבל 'מה אם המלך - מת?...', ואילו בהווה הסתגלות למציאות אבל 'אפשר שהמלך חי!', או א' (מלכות) וב' (היעדר מלכות) לעומת ב' (היעדר מלכות) וא' (אפשרות שהמלכות בכל זאת קיימת). האופי הלוגי העקרוני של מבנה כזה מעיד על התשתית הלוגית הדיאלקטית שעליה מוצב הקובץ כולו; הגם שהקוראים והמבקרים בני הזמן מצאו בו בעיקר הלוך-רוח, ריגוש ומָלוּס כמעט עממי. כמובן, מצויים בקובץ כמה לקטים של שירים שהם שירי הלוך-רוח ונוף 'טהורים' והדי הוויכוח אינם נשמעים בהם. אלה הם בדרך-כלל שירים הקשורים בשעות היום ובעונות השנה, רסיסי ליריקה, שהצניעות התמטית והפשטות המבנית והטכנית מאזנות בהם את השגרתיות ואת הקבעונית של העמדות הריגושיות המוכרות לעיפה. שירי סתיו, חורף וערבית⁴⁶ מבטאים עמדות יגוניות מוכרות: חלומות הנוער חלפו; יחד עם עלי העצים גם

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

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

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

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

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

47. שמעוני תשי"ז, עמ' 207.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

חלקו השני של המאמר יפורסם בגיליון הבא

מקורות

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

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