

אבידב ליפסקר

בְּפֶרֶחַ הַמִּצְבוֹת

דימוים מילוליים וחזותיים של ירושלים
בשפת השיר והציור של אלזה לאסקר-שילר

"ירושלים", "שירה" ו"אשה" – כלום ניתן להעלות צירוף משולש זה, בלי להיזכר במרתק ובמרגש שבמפגש השלושה: בשירתה הירושלמית של המשוררת האקספרסיוניסטית אלזה לאסקר-שילר? זו המשוררת, שאורי צבי גרינברג, גדול המשוררים האקספרסיוניסטים בעברית וביידיש, כינה אותה "דבורה בשבייה", משוררת עבריה באותיות גרמניות, ש"אַלְמֶלַא חֶרְבָּה לְנוּ מְלִכּוֹת דָּוִד", כך כתב עליה, "וְיִשְׁכַּח אַחֲוָתֵנוּ הַגְּדוֹלָה בְּשַׁעֲרֵי הָעִיר לְעֵת עָרְב בְּאַדְרַת פּוֹכְבִים וּבְנַעֲלֵי זָהָב, כְּכַתּוּב בְּשִׁירָה"¹.

ברשימה זו של אצ"ג משנת 1926, הראשונה שנדפסה בעברית על משוררת זו לרגל יובלה החמישים, נסללה דרך לקליטתה בספרות העברית אצל אלה שגרמנית אינה שפת-אמם. גרינברג הציג כמה היבטים עקרוניים ביחס לעולמה הציורי והחזותי של אלזה לאסקר-שילר. במיוחד חשובה הבחנתו ביחס ליסוד האוריינטלי בשירתה, יסוד שהוכר זה כבר בליריקה האקספרסיוניסטית של ראשית המאה וזכה לכמה התבוננויות ביקורתיות גם בימינו. דומה כי גרינברג היה הראשון שניסה לחלץ את שירתה מן הדימוי האוריינטליסטי שנכרך בה בתודעת בני דורה. בדברים שכתב על שיר אהבה (המוקדש ליוהאנס הולצמן), אותו תרגם לעברית בלשון מפליאה בדיוקה מצד אחד ובחדירתה אל האֶלְגִּיות הרלגיוזית של המשוררת מצד אחר, טען בשבחו של השיר: "[...] לאו דווקא האלמנטים והמומנטים האוריינטליים הבולטים, כאסוף צללי הדקלים [...] אלא גם חיתוך הביטויים וצירוף ההבעה של התיאור בחרוז על-פי משקל, תפישת הזעזועים לראות את הדברים והרגשת השתקפותם מְלִגּוֹ [...]". הערתו המסויגת של גרינברג לגבי מקומו של היסוד האוריינטלי בשיריה של שילר, יסוד שלא ניתן להתכחש למרכזיותו, באה

1 אורי צבי גרינברג, "דבורה בשבייה – ליובל החמישים של אלזה לאסקר-שילר", דבר (י"ב באדר, תרפ"ו 16.2.1926). כונס בספר, כל כתביו, כרך ט"ו, מוסד ביאליק, ירושלים, עמ' 122–127.

להפנות מבט אל מה שלא הוטעם דיו, לפי טעמו, עד לכתיבת מסתו, לאותה הרגשה פנימית של שילר שהיא כולה "[...] פסוקי שיר השירים, ארצי-ישראליות אהבה בדממה עברית - ביסוד הדינמי שבה; אירוטיקה עברית ביסוד האש [...]"¹. משפט זה כשלעצמו תובע התבוננות מורחבת, אולם לעצם הטיעון כאן ראוי לשים לב לערך המשני, אם כי לא מבוטל, שמקנה אצ"ג לאוריינטליזם בשירת שילר.

אבחנה זו של גרינברג טעונה הבהרה, אשר לא הייתה נחוצה בימי כתיבת מסתו שנכתבה בעצם ימי פריחתו של האקספרסיוניזם והיא נצרכת בימינו אלה. יש לזכור כי בפנייה אל המזרח מצא האקספרסיוניזם מענה למצוקת השקיעה של המערב, מעין נוסחה חדשה של הערצת הפראיות האצילה שברומנטיקה, אם כי בגרסה ויטאלית ומועצמת. המזרח נתפס בעיני המשוררים והציירים האוריינטליסטים כעצמה מיסטית ובמידה רבה "פרימיטיבית", או כדימוי שיצרו לעצמם אינטלקטואלים אירופיים ביחס לדתיות הסלֵבית ולעתים אף לפראיות המונגולית והטטרית כאקזוטיות רבת-כוח. אופיינית היא משום כך הבחירה בכינויי-עט מזרחיים שנטלו לעצמם מקצת המשוררים כמו אדוארד שמידט (קזימיר אדשמידט) או אלזה לאסקר-שילר עצמה (יוסוף נסיך חבי, טינו מבגדר) כביטוי של הזדהות עם המזרח. אין צורך לומר כי גרינברג חש היטב את המגמה הזו, הן בהופעותיה אצל משוררים אקספרסיוניסטים בני דורו והן בכתביהם המכונסים, כדוגמת אלה של שילר עצמה או באנתולוגיה הסיכומית של התקופה, דמדומי האנושות, שראתה אור בעצם הימים שבהם הגיע לברלין (Menschheitsdämmerung, Berlin, 1920 בעריכת ק' פִּינְתוּס). האנתולוגיה נזכרת פעמים מספר במסתו של אצ"ג על שילר "דבורה בשבייה". בעקיפין התייחס גרינברג גם לשורש החוויה של ההליכה אל היסוד האוריינטלי, אל חוויית ה-Decline שבני הדור נטו לדבר בה תדיר בלשונו של אוֹסְוֹלְד שְׁפֶנְגֶּלֶר בחיבורו שקיעת המערב (Der Untergang des Abendlandes, München, 1919).

גרינברג, משורר המערביות השוקעת, לא אהב את האופן בו רותקה הליריקה אל "יופיה" הרומנטי של שקיעה זו. מטעמים שאין המקום לפרט את מלוא אופקם, סבר כי במידה שיש לתת לה מקום בספרות הרי זה רק כיציאה אל דרך חדשה - מזרחה. במובן המיוחד שהוקנה לכך ביצירתו המוקדמת הייתה זו שיבת העם לציון. שיבה זו היא המכוונת בשירתו את "עלילתה" החיצונית של הפואמה אימה גדולה וירח (תל-אביב, תרפ"ה), עלילה שנעה בציר ברור של נדידה "במערב", כשם אחד הפרקים בספר, אל "ירושלים של מטה" שם הפרק החותם את ספר הפואמות הזה.²

2 ראו אצל: שלום לינדנבאום, אורי צבי גרינברג - קווי מתאר, הדר, תל-אביב,

דווקא מתוך התייחסות אל אותו יסוד אוריינטלי ביקש גרינברג להעמיד צורה חדשה של הסתכלות בבני-דורו שתוארו כבני-דור שוקע. כשהתייחס אל "הכינויים" (כשם הסעיף השני במסתו) שבהם כינתה המשוררת את עצמה העיר באירוניה:

אבל היא קוראת לעצמה לא דבורה, אלא בשם אביגיל. כך ציוותה גם לי לכנותה. וללועזים בברלין ציוותה: פֶּרִינֶץ יוֹזֶף פּוֹן תְּפֶן ... כמו באמצע ברלין.
אצלנו אכולי-הציניסמוס היו לועגים לכך. אבל הלועזים – לא. ב'מערב השוקע' וה'מחולל', יש רליגיוזיות בדמי הלועזים.

גרינברג הבחין אפוא כי על הרקע הכללי של פנייה אל אוריינטליזם אקספרסיוניסטי, ששורשיו נעוצים באוריינטליזם רומנטי, מיוחדת שירתה של א"ל שילר בהזדהות עם הארוטיקה והרליגיוזיות היהודית, שבהן מצא ריתמוס ולהט מאופק נוסח שיר-השירים. ביחס רליגיוזי זה אל שורשיה ובארוטיקה הטעונה של שיריה, כך גרס, נעוץ ההבדל בינה לבין אנשי "המערב השוקע", אשר ביצירתם של כמה מהם (כגון: פֶּטֶר הֵילֶה, תאודור דויִפֶּלֶר, לודוויג מייִדנֶר ושילר עצמה) מצא גרינברג יסוד עמוק של חיוב החיים וְלִדְתָם מחדש דווקא מקרקע התהום של הייאוש האקספרסיוניסטי.

רליגיוזיות זו של שילר לא הייתה מעוגנת בדתיות ממסדית ואף לא באנטי ממסדיות, באשר מעולם לא התעניינה באמת בצד זה של החוויה הדתית, אלא במה שתפסה תמיד כרוח היהדות בגילומה האינטואיטיבי, כזו שפורצת מן המעיינות התת-מודעים של נפשה, ואשר לה נתנה ביטוי בשירה הידוע "Mein Volk" ב"בלדות עבריות" (Hebräische Balladen, Berlin, 1913). היסוד הדתי היהודי היה אפוא מרכזי ביצירתה, מעבר לאופנת המזרחיות שבאקספרסיוניזם הגרמני. יסוד זה סומל בדיוקנאות עצמה בכוכב-מגן-דוד הטבוע בלחייה ובמצחה – מעין ריאליזציה מטפורית לצליליות הקרובה של שתי המילים בגרמנית "מצח" (Stirn) ו"כוכב" (Stern).

תשמ"ד, עמ' 205–169. המחבר מטפל בשאלת הפרדה מתרבות אירופה השוקעת והליכה לארץ ישראל. תמר וולף-מונוזון, שירתו הארץ-ישראלית של אצ"ג [תרפ"ד-תרפ"ז], אוניברסיטת חיפה [בדפוס]. וולף-מונוזון מציגה קו עלילתי אוטוביוגרפי ומנטלי דומה של הליכה ממערב למזרח.



דיוקן עצמי עם כוכב במצח

כבר בעיצוב זה של העצמיות המצוירת מסתמנת, אם כי בזווית אנקדוטלית צדדית, גישה קישורית סינטגמטית בין המילה הדבורה והביטוי החזותי. הנהייה אל המזרח בכלל, ואל זה העברי-הישראלי בפרט, הייתה, כאמור, יסוד מרכזי ביצירתה של שילר, כפי שעמדה על כך בעיקר הביקורת הגרמנית.³ אולם בהדגש שנוצר במסתו של אצ"ג ניתן מובן חדש ליסוד האוריינטלי. לראשונה הועמדה שירתה בזיקה למזרח לא כאל יסוד אקזוטי, דהיינו לא כאל יסוד שבו הסובייקט מתייחס במידה של ריחוק מקובע כלפי האובייקט שלו, כדרך שמוצאים למשל באקזוטיקה הרומנטית, אשר בה המחז האקזוטי נותר תמיד כאובייקט בלתי ממומש של געגוע. הפרסונות

3 גם בביקורת המודרנית נתפסה יהדותה של המשוררת כמתוחה בין האפשרות הרומנטית של הגעגוע לאקזוטי ובין דתיות אישית שאותה גיבשה בדרך ייחודית לה. ראו לדוגמה מונוגרפיה מקיפה מאת: Sigrid Bauschinger, *Else Lasker-Schüler, Ihr Werk und ihre Zeit*, Lothar Stiehm Verlag, Heidelberg, 1980 במיוחד בפרק "Die Jüdin", עמ' 163–165. בצדק מעיר הכותב כי ידיעתה בהלכה היהודית ובמנהג הייתה מוגבלת מאוד, כדרך שניתן ללמוד מפרטי האירוע המתועד בכתביה על ביקורה אצל ש"י עגנון בערב שבת, Else Lasker-Schüler, *Das Hebräerland*, Berlin, 1937, S. 47-51 (ראו הערה 5) בעמ' 96–98.

השונות, שבהן נתלבשה דמות הכותבת בשירת אלזה לסקר-שילר: יוסף נסיך תבי, טינה נסיכת בגרד ואביגיל מירושלים (האחרונה ככינוי שביקשה לאמץ לעצמה בחייה היום-יומיים), הן דמויות של זהות מוגשמת ולא ישויות רומנטיות או אקספרסיוניסטיות מרוחקות. המשוררת אינה מתגעגעת אליהן, אלא מתגלגלת בגופן ממש ומאמצת את זהותן. יסוד זה של הזדהות טוטלית, ללא כל תחושה של דיסוננס וקרע פנימי, אינו תואם את הטופוס האקספרסיוניסטי, המציב תמיד חיץ בין האני למושא געגועיו ומצייר את הנפש כשסועה בין מציאות לחזון. דומה כי לכך גם כיוון אצ"ג במסתו "דבורה בשבייה" כשדיבר בשבח סגנון שירתה: "[...] זהו אחד מפלאי ההתגלות של הגזע העברי בהמשכיו המלכותיים בתוך-תוכה של היצירה העולמית – בנוסח משלו ובהודו הגיאוגרפי [...]."

זאת ועוד – חרף העושר הבלתי רגיל בפרטי הווי ובאפיונים תרבותיים של שנות העשרים בברלין, בעיקר סביב ה"רומניש קפה", מקום המפגש של אקספרסיוניסטים (וכאלה שאינם אקספרסיוניסטים), נמנע אצ"ג לאורך המסה כולה מלאפיין את המשוררת כנציגת האקספרסיוניזם. ההפך – באזכור האנתולוגיה דמדומי האנושות הצביע אצ"ג על השוני העמוק בין שירת ההזדהות של קורט היניקה עם עמו הגרמני, שהיא שירת געגוע למיתוס קדום ונצחי, ובין הטרגיות המופנמת של שילר בשיר "Mein Volk", שכולו רצון למימוש חיים יהודיים במובן קיומי פשוט.

ואמנם תיוגה של א"ל שילר כמשוררת אקספרסיוניסטית במסורת הארוכה של תיאור היסטורי ופואטי של זרם זה, חטא לייחודה כמשוררת בתוך קבוצה מהפכנית זו בליריקה האירופית. שוני זה מתייחד במאפיינים רבים וכן באופן שבו עיצבה את העיר כנושא וכמרחב פיוטי בשירתה. הליריקה האקספרסיוניסטית ראתה באורבניזם את שורש-הרע לקלקלה חברתית ואנושית – מקום שלטונה של אליליות מודרנית ואכזרית – אם לנקוט בדימוי שעשה בו שימוש המשורר גאורג היים בשירו "Der Gott der Stadt", או בדימויים החזותיים של קורט לאנג בסרטו האקספרסיוניסטי "מטרופוליס". לעומת זאת אצל שילר הצטיירה העיר כ"קריה של מעלה", מקום התגשמות האהבות הגדולות כבסיפורי חלומות לילותיה של טינו מבגדד (*Die Nächte der Prinz von Bagdad*, Berlin, 1919) ויוסוף נסיך תבי (*Der Prinz von Theben*, Leipzig, 1914).

בקבציה הראשונים עמדו ערים דמיוניות אלה ברקע סיפוריה ושירה, אך מעולם לא יצאה מתחת ידה יצירת חרון וזעם על העירוניות המודרנית, ובוודאי לא על העיר המדומינת בכתביה. שתי הערים האקזוטיות, תבי ובגדד, שאליהן יש לצרף, כמובן, גם את ירושלים שבשיריה האחרונים, עוצבו כחלל פנימי, אשר בו נהגות ונחלמות אהבותיה הגדולות אל הגברים שבחייה

ואל בנה פֶּאֹל.⁴ בתור שכזה הפך החלל העירוני מחלל אקזוטי מרוחק, רומנטי ומדומיין לחלל אינטימי. לאורך כל סיפורי לילות טינו מבגדד לא נמצא אחד המעצב חלל חיצוני קונקרטי של נוף אורבני. השירים והסיפורים – רובם נוקטורנליים – מצטרפים זה לזה כשיח ארוך ונפתל של אשה אל אהובה, כמעט ללא כל הזדקקות של ממש לאירוע חיצוני או לנופיות מומחשת.



לילות טינו מבגדד, מהדורת 1919,
איור העטיפה בידי המשוררת

גם בקריאת מבחר שיריה ב־דמדומי האנושות קשה שלא להבחין בכך כי הבעתה של שילר נותרה רכה, נשית וטעונת חיוב־החיים, מרוחקת ת"ק על ת"ק פרסה מהזעם השוצף ומתחושת האפוקליפטיות המאיימת שבו שטופה השירה האקספרסיוניסטית של אסופה זו הנפתחת בשיר האורבני הראשון האקספרסיוניסטי הראשון "קץ הימים" (Weltende) – מאת יעקב וְאֵן הוֹדִיס (הנס דוידוזן).

באותה הסתייגות, אם כי שוב לא בשלילה גמורה, יש להתייחס גם אל ציוריה כאל יצירות אקספרסיוניסטיות. אמנם קווי הציור שלה, הקשורים כמעט תמיד בציור דיוקן עצמה בהקשרים ומצבים משתנים, נושאים אותם תווי אי־מנוחה, מתח פנימי ותנופה עזה של קווי מתאר השטחים והגופים,

4 וראו אבחנתה החשובה של א' שדלצקי (הערה 5) על "המקום הספרותי" העירוני הזה בכתיבה של א"ל שילר: "Bagdad und Theben sind die Zentren der [...] orientalische Traumwelt, in der die Prosadichtungen *Die Nächte Tino von Bagdad* (1907) und *Der Prinz von Theben* (1914) spielen [...]" בעמ' 15.

כמוכר בציורי אמני ה"גשר" ו"הפרש הכחול", אלא שקוויה אינם יוצרים אותו אפקט של קושי, חדות והתרסה, שאנו מוצאים בציורי האמנים הללו. לאלה הרואים לנגד עיניהם לא רק את קווי הרישום של א"ל שילר, אלא גם את הצבעים בהם בחרה: התכלת הרכה, הזהב (שאותו הייתה משבצת בהדבקת גזירי נייר מזהב), הכתום, האדום והסגול, תתקבל יותר על הדעת השוואתה לציירים מן העידן שקדם לאקספרסיוניזם, לִסְצִיּוֹן (תנועת הפרישה) של מפנה־המאה כבסגנונו הארוטי של גוסטב קלימט ובמובן רישומי, אך לא תמטי, אָגוֹן שִׁילֵה. מבין הציירים האקספרסיוניסטים נראית שילר קרובה לקווי הציור הליריים־האורניטליים של אוטו מילר, שצייר נושאים מקראיים ודמויות מזרחיות בצבעי פסטל רכים בדומה לציוריה שלה. עם איסופו והצגתו של חומר ארכיוני נדיר ורב חשיבות מעזכונה הספרותי בשוויץ קיבל המימד הארץ־ישראלי בכלל, והירושלמי בפרט, את רישומו בתיעוד ספרני ואקדמי. בחוברת מופלאה שהוציאה איטה שְׁדֶלְצְקִי, ירושלים של אלזה לאסקר־שילר,⁵ נאספו קטעי יומן, איגרות, גלויות ציורים ורישומים, שירים וסיפורים – פרי עטה של היוצרת המחוננת הזו, מימי ביקורה הראשון בירושלים בראשית שנות השלושים ועד לימי בדידותה, בעיר שבה נלכדה באפריל 1939 בביקורה השלישי, לאחר שממשלת שוויץ סירבה לחדש את אשרת הכניסה שלה בחזרה לצייריך, שאליה נמלטה ב־1933.

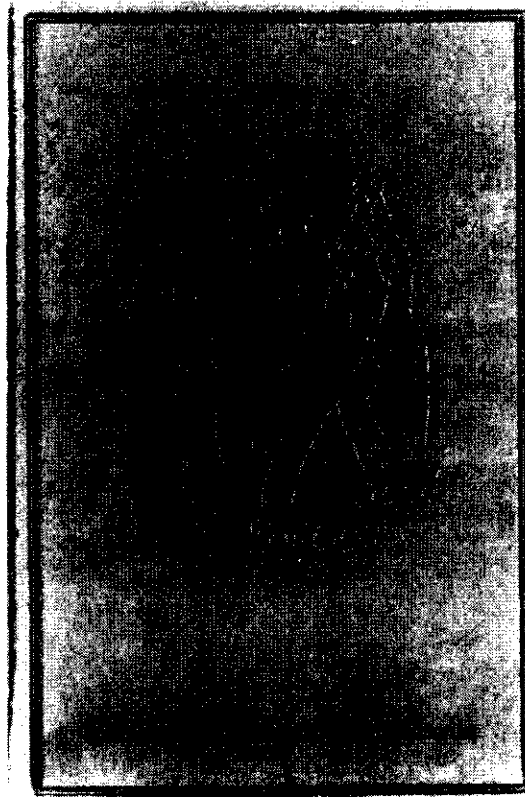
מכל אחד מביקוריה בארץ הותירה רישומי פרוזה מופלאה בקטעי יומן ובמכתבים.⁶ אך דומה כי בספרה פסנתרי הכחול, שנדפס תחילה במהדורה מצומצמת של 330 עותקים (*Meine Blaues Klavier*, Jerusalem, 1943) וראה אור במהדורה נוספת למעלה מעשור לאחר מותה בספריית "תרשיש" של ד"ר משה שפיצר (ירושלים 1957), הביאה לידי ביטוי בלתי שגרתי ומיוחד את חווייתה הירושלמית כמשוררת גולה אֶל מולדתה, כאשה הרחוקה מְאוּהָבֵיהָ וְאַהוּבֵיהָ וככהנת עיר־דוד, כמובנה העמוק ביותר של הרגשה רליגיוזית יהודית מודרנית המתגעגעת אל הגאולה.⁷

5 Itta Shedletzky, *Else Lasker-Schülers Jerusalem*, Hebräische Universität Jerusalem, 1995. תודתי נתונה לפרופ' אברהם אלסברג, המופקד על ארכיונה של המשוררת בבית הספרים הלאומי בירושלים, על הרשות שהעניק לי להשתמש בחומר איורי מקטלוג זה שערכה איטה שדלצקי לקראת הצגת חומרים מארכיון המשוררת שבמרכז רוונצווייג לחקר תרבות וספרות יהודית גרמנית.

6 ביקורה הראשון בארץ ישראל היה בשנת 1934, ובו ליוותה את אצ"ג בכל שלבי משפט ארלוזורוב, בשנת 1937 באה לביקור נוסף שאת רשמיו תיעדה בספרה: *אזן העברים*.

7 על השתקפותה המטפורית, הנפשית והמטפיזית של ארץ ישראל וירושלים בשירת א"ל שילר ראו אצל: Alfred Bodenheimer, *Die auferlegte Heimat, Else*.

את ספרה פסנתרי הכחול הקדישה "בעצב!", כדברי המוטו לספר, "לידידי וידידותי בערי גרמניה – ואלה אשר כמוני נעים ונדים בעולם".



פסנתרי הכחול, ירושלים 1943,
איור העטיפה בידי המשוררת

בימים בהם נערך ספרה הותירה דמותה בעיני רואיה רושם של עליבות נוראה, זקנה קמוטה, טרופה ורבת-ייסורים, כפי שקלט אותה ברישומיו הדקים הצייר מירון סימה, מהלכת שפופה ברחובות ירושלים, פורשת ידיים כמו לְעוֹף שמימה, או בדיוקנאותיה המקומטים מזקנה רבת-ייסורים.

Lasker-Schüler Emigration in Palästina, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1995, במיוחד הפרק: "Jerusalem-erfahre Auerstehen!", עמ' 92–99 הכולל ניתוח מפורט של השיר "ירושלים".



מירון סימה, דיוקן המשוררת



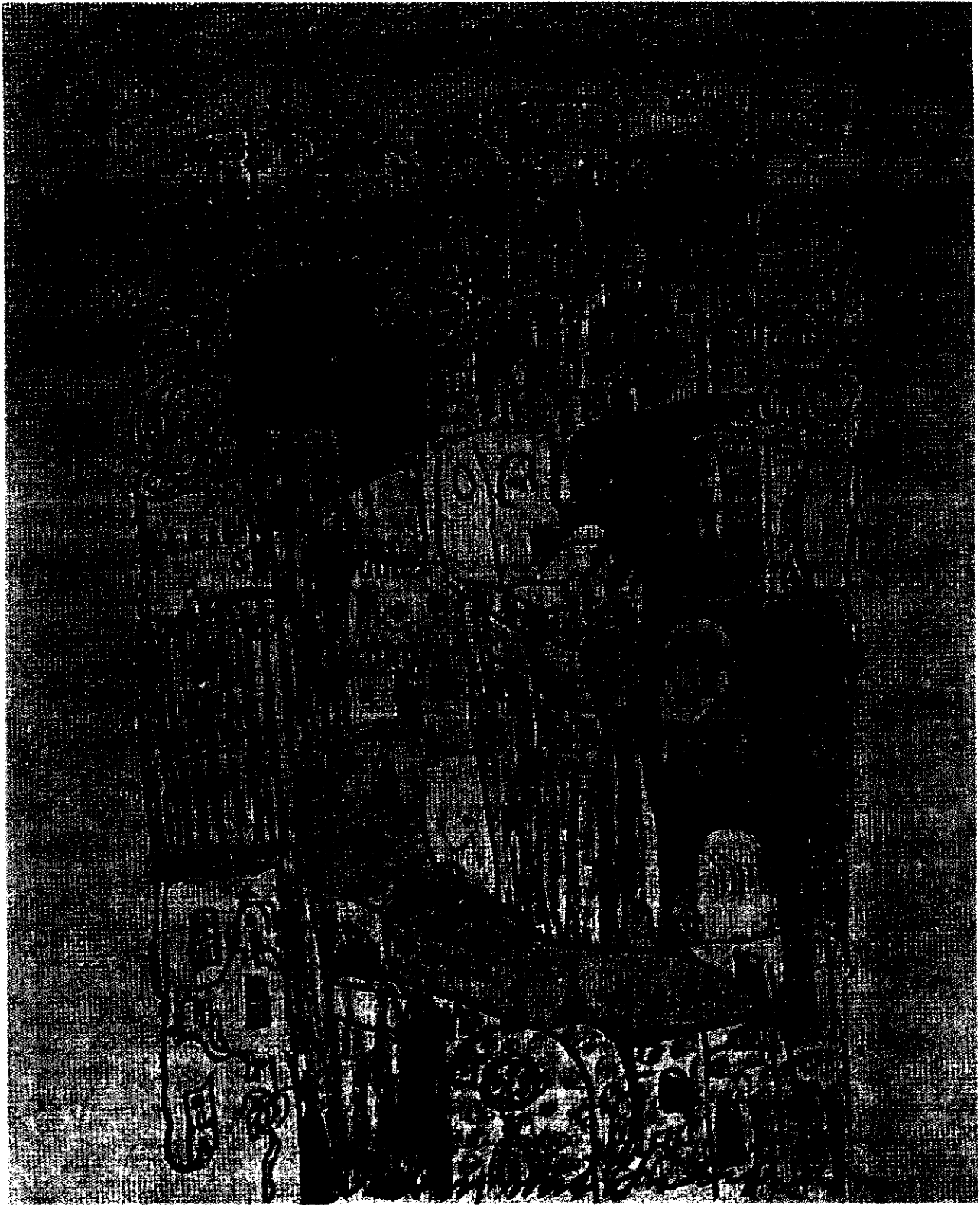
מירון סימה, דיוקן המשוררת

לא כך ציירה את עצמה. את דיוקנאותיה בירושלים ציירה על גבי גלויות ומכתבים כאילו הייתה בת-בלי גיל, תמירה ודקת-גו, שחורת שער וחדת קלסתר - תווי ההכר המיוחדים שלה מימי צעירותה, אלה שהפכו לכעין אוטוגרף פּוֹרְטֵרְטִי, שבו חתמה על ספריה המאוירים, כמו למשל באיור שהציבה בשער ספרה פסנתרי הכחול (1943) ובו ציון מיוחד בכתב יד המכוון לדיוקנה מצד שמאל - הנסיך יוסף, א"ל שילר.

ירושלים שלה צוירה כעיר מדברית למחצה, אכזוטית, מאוכלסת בטיפוסי המזרח, לבושי גלימות צבעוניות וְחִבּוּשֵׁי תרבושים. "נסיכי תבי" כלשונה, ביניהם הייתה היא נסיכה בין שועי ארץ מזרחיים. הכאב והייסורים הידועים כל כך מִתְזוּתָה המוכרת היום-יומית, נעלמו כליל.

צד זה של עיצוב עצמה בשיר ובתמונה בהקשר הירושלמי ראוי להתבוננות קרובה יותר. נתבונן למשל בתמונה אורבנית, מן המעטות שציירה בנושא זה "תבי עם יוסף". ציור צבע זה שובץ כאיור פותח לצד השיר "מצווה" ("Gebot") במהדורה הביבליופילית של (Theben, Berlin 1923).⁸ בשל

8 במהדורה זו מופיעים האיורים כרישומים בשחור-לבן וחסרות האותיות ש.ל.ם שנוספו בצבע אדום בתחתית הרישום.



אלוה לאסקר שילר: תבי עם יוסוף

תוספת הצבע, שאינה מצוייה במהדורה הנדפסת של האיור, מתקבלים אפקטים מיוחדים בלתי נראים באיור בשחור-לבן. בולטת במיוחד החלוקה התמטית של המשטחים באמצעות שלושה צבעים: הגוש השמאלי בסגול ובו דיוקן המשוררת הניכט מחלון אחד הבתים, הגוש המרכזי הכתום החוצה באלכסון את הפינה השמאלית של הגליון ובו מערכת משולבת של סמלי הדתות: הסהר, הכוכב ואותיות ש.ל.ם וגוש עליון אדום בפינה השמאלית המשלים את הקומפוזיציה המדורגת של הנפחים הצבועים בכעין הולכת העין בתנועת טיפוס ספיראלית כלפי מעלה.

בתוך הנפחים הקומפוזיציוניים-הארכיטקטוניים משולבים בריתמוס חוזר קווים עגלגלים של כיפות המסגדים וקווים מתפתלים של צמחייה אוריינטלית, בעיקר גזעיהם וסנסיניהם של הדקלים, כעין אותה התפתלות שבמטפורה שירית אהובה עליה של צמחים כנחשים מתפתלים.⁹

בציור זה הובאו לכלל העמדה בד-בבדית כל מרכיביה של תמונת הקריה השמיימית של הנסיך יוסוף מתבי, טינו מבגדד ואביגיל מירושלים. הסימבוליקה הדתית-הארכיטקטונית של העיר שהיא מוסלמית, נוצרית ויהודית, משקפת תפיסה רליגיוזית הרמוניסטית של א"ל שילר בכל כתביה, היבט שעליו עמדה הביקורת בהרחבה. שילובן של האותיות ש.ל.ם בצבע אדום בתחתית העמוד על גבי מבנה דמוי מצבה בא להחיל תפיסה זו על ירושלים. בשפה חזותית זו נצטיירה ירושלים כשיקוף חוזר של בגדד ותבי, כמקום בו שוכנת המשוררת שזיהתה עצמה תמיד, גם בחיי הריאליה שלה עם הנסיך יוסוף והנסיכה טינו.

אולם המתבונן בתמונת ירושליים-בגדד-תבי זו אינו יכול שלא להבחין באופן שבו שיבצה המשוררת את דיוקנה בתוך עיר של כוכי אבן, המנומרת בעיגולי עיניים פקוחות מן החלונות ובעיגולי האדום שנימרה בהם שטחים שלמים. חרף האנתרופומורפיזציה של בתי העיר, המצוירים כבעלי פנים, נותרת העיר כחלל אורבני נטול אוכלוסין, שרק המשוררת דיירת יחידה בה. זוהי בדידות הבוקעת מן המתח שבין הצבעוניות, הכמו-עליזה של העיר, ובין הקומפוזיציה המיוחדת של אדם ודומם. הצבע הסגול שכתוכו נתונה הדמות בולט בשונתו "הספיריטואלית" בתוך סולם הצבעים החם של כתומים ואדומים, מעין בועה אישית שמתוכה הוחצן החלל העירוני ונעשה לחלל סימבולי של נופים אורבניים אוריינטליים.

9 ראו למשל תמונת ההשתרגות על העמוד בשיר האהבה ליוהנס הולצמן (בכינוי בפיה: סאשה, סנה הוי) "Um schlanke Säulen schlinge ich: "Ein Lied der Liebe" mich/Bis sie schwanken" auf deinem Grabe blühe ich: בשירה וכן בשירה "Senna Hoy" schon\Mit den Blumen der Schlingpflanzen

כאן ניתן לראות כיצד השתנה הטופוס האקספרסיוניסטי האפוקליפטי-הקטסטרופלי של ערים נחרבות שבציורי לודוויג מייִדְנֶר או יעקב שטיינהרדט למשל, לשפה מופנמת ריגושית חדשה, המאמצת את המטפורה האורגנית של הצמיחה (קווי הדקלים המתפתלים) ואורגת אותו אל המבנה הארכיטקטוני של העיר כביטוי לניטאליזם חדש.

בלשון הביקורת הלינגוויסטית-הפמיניסטית החדשה ניתן לדבר על יוצרת, שירשה את המערכת הסימבולית הקנונית, הנתונה בתוך שפה מוסכמת גברית (הז'אנר של ציור אורבני-אקספרסיוניסטי), והחדירה לתוכה מקצבים חדשים, המעבירים איתותים סמיוטיים נשיים של צמיחה, הן בשפה הצבעונית והן בקו הרך והמתפתל. אבחנה פורה זו של יוליה קריסטבה במאמרה "מהפכה בלשון הפואטית" משנת 1974 עשויה לשרת גם את הגדרת החידושים שהנהיגה א"ל שילר בשירתה.¹⁰

באופן מרתק מאוד התבצע תהליך דומה של החדרת שפה נשית וסמיוטיקה של מאותת-צמיחה בשיר מאוחר שלה, "ירושלים" שכונס אל ספרה פסנתרי הכחול:

Jerusalem

*Gott baute aus Seinem Rückgrat: Palästina
aus einem einzigen Knochen: Jerusalem*

Ich wandele wie durch Mausoleen -
Versteint ist unsere Heilige Stadt.
Es ruhen Steine in den Betten ihrer toten Seen
Statt Wasserseiden, die da spielten: kommen und vergehen.

Es starren Gründe hart den Wanderer an -
Und er versinkt in ihre starren Nächte.
Ich habe Angst, die ich nicht berwltigen kann.

Kelly Oliver (ed.): *The "Revolution in Poetic Language (1974)"* 10
.Portable Kristeva, Columbia University Press, New York, 1997, pp. 27-70
על פי מושגיה הקונטקסט האקספרסיוניסטי בשירה ובציוריה של שילר הוא
ה"פנוטקסט" בעוד שהריתמים החדשים וצירופי הלשון הייחודיים הם מחוללי
ה"גנוטקסט" שלה ומעוגנים בסמיוטיקה של ה"כֹּרְה" היסוד הנשמתי
הסובייקטיביסטי של האישיות הנשית.

Wenn du doch kämest.....
 Im lichten Alpenmantel eingehüllt -
 Und meines Tages Dämmerstunde nähmest -
 Mein Arm umrahmte dich, ein hilfreich Heiligenbild.

Wie einst wenn ich mich Dunkel meines Herzens litt -
 Da deine Augen beide: blaue Wolken.
 Sie nahmen mich aus meinem Trübsinn mit.

Wenn du doch kämest -
 In das Land der Ahnen -
 Du wrüdest wie ein Kindlein mich ermahnen:
 Jerusalem - erfahre Auferstehen!

Es grüssen uns
 Des "Einzigem Gotts" lebendige Fahnen,
 Grünende Hände, die des Lebens Odem säen.

[*Mein blaues Klavier*, 1943, S.11]

ירושלים

אֱלֹהִים בָּנָה מְשֻׁדָּרֵת גִּבּוֹ אֶת אֶרֶץ־יִשְׂרָאֵל
 מֵעֶצֶם אַחַת יְחִידָה: אֶת יְרוּשָׁלַיִם

אֲנִי מְהַלֶּכֶת כְּבַתּוֹךְ בְּתֵי־מֵתִים -
 מְאַבְנֶת עִיר קְדֻשָׁנו.
 שׁוֹקטוֹת נְחוֹת בְּעֶרְשׂוֹת הַמּוֹת שְׁלֵהֶן הָאֲבָנִים
 חֲלָף מִי־מָשִׁי, שֶׁם שִׁחֲקוּ עוֹלָיִם וְנִסּוּגִים.

מִבֶּט נִלְטֵשׁ אֶל קַרְקַע לְבוֹ שֶׁל הַגּוֹדֵד -
 וְאֶל קַפְאוֹן לַיְלֹת הָעִיר שׁוֹקֵעַ.
 פָּחַד יֵאָתְנִי, עָלִיו כַּחַי אֵינוֹ שׁוֹלֵט.

לו אַךְ אַתָּה הַגֵּעַתָּ...
 עוֹטָה אֹר שְׁלֵמַת־הָאֲלָפִים -
 וְנִגָּה מַשְׁעוֹת מְדַמְדְּמוֹת שֶׁל עֶרְכִי אֲשֶׁר אֶסְפֶּת,
 זְרוּעֵי תְּחַבֵּקָךְ, אֶת קֹדֶשׁ מְרָאָךְ נוֹטָה הַחֲסָדִים.

כְּמוֹ אֲזוּ, לָעֵת לְבִי בַחֲשֶׁךְ הַתִּיָּסֵר -
 עֵת שֶׁם הָיוּ לִי שְׁתֵּי עֵינַיִךְ: עֲנָנִים כְּחָלִים.
 הֵם שֶׁהוֹצִיאוּנִי מִחוּשֵׁי הַמִּתְעַרְפֵּל.

לו אַךְ אַתָּה הַגֵּעַתָּ -
 אֶל אֶרֶץ הָאֲבוֹת -
 כָּאֵל יִלְדֶנָת הָיִיתָ לִי מִשְׁמִיעַ אֲזֵהְרוֹת:
 יְרוּשָׁלַיִם - לְתַחֲתֵית מֵתִים נוֹעֵדָה!

נוֹשָׂאִים שְׁלוֹם אֲלֵינוּ
 דְּגָלֵי חַיִּים שֶׁל "אֵל אֶחָד",
 יָרִים יְרוּקוֹת, מִהֵן נִשְׁמַת חַיִּים נִזְרַעַת.

[מגרמנית: אבי ליפסקר]

פסוק המוטו, שהוא דמוי מדרש עתיק,¹¹ תולה את הוויית העיר בהולדה מיתית, כעין הולדת האשה חוה מצלעו של אדם. בכך נקבעת מסגרתו של השיר בתוך תפיסה יהודית, הרואה את העיר כחלק ממעשה הולדה אלוהית, וכהגשמה חיה של ירושלים של מטה. תמונת המוות שצוירה בבית הראשון באה אפוא להצביע על "היסטוריה פיזיולוגית" של העיר שנולדה בערשות מי־משי בינקותה, ועתה היא שרויה בערשות־מוות של אבן־קפואה. בהצגה זו של העיר הסלעית, כעיר של אבן, הוחצן החלל הפנימי המרוכך שהוכר לנו כציור, ונעשה לארכיטקטוניה של חלל חזותי חיצוני. המרחב האינטימי איבד את איכותו החיה הרכה והצומחת ונעשה לבית־מוות קפוא. שוני זה, שבין ההבטה החוצה מן הבועה הנפשית הסגולה אל העיר - ככציור "תבי עם

11 אפשר כי מקורו של נוסח מדרשי זה במה ששמעה על השם "לוז" שפרשני המקרא דרשו עליה כי "מלאך המוות אין לו רשות לעבור בה" (למשל רד"ק לשופטים פרק א 26) ועל המדרש כי "הקב"ה מציץ את האדם לעתיד לבוא [...] מלוז של שדרה" (בראשית רבה, פרשה כח, ג). למדרשים אלה מהלכים פולקלוריים נרחבים בספרות העברית ואפשר כי מהרכבתם זה על גבי זה נוצר המוטו לשיר.

יוסוף" – ובין ההבטה פנימה של העיר אל הנפש – כבשיר "ירושלים" – קובע את הקצוות של ציר החיים והמוות שבעולמה השירי. מבטה של העיר הנלטש אל נפש הנודד, מוטיב השאול משירת ה-Wanderer העירונית רומנטית, הוא מבט נוקטורנלי מקפיא וממית, ואילו מבטה של המשוררת מחִייה את מצבות האבן של העיר וצובען בירוק.

כבכל שיריה ייעדה א"ל שילר לאהבה תפקיד מיוחד של כוח מחייה. בתוך משפט הסגר הכלוא בין הפניות החוזרות "לו אך אתה הגעת..." תולה האשה את גאולת העיר בהתגלות האהוב עוטה-אור-האֶלְפִים, זה אשר שירת שילר שבה אליו בצורותיו השונות, לעתים כאל אהוב קונקרטי, ולעתים כאל בנה המת פאול.¹²

מכוח האהבה הזו, האגורה בתוך הנפש מתאפשר גיוסו של הזיכרון הקדום שבירושלים, זה שמכונה כאן "ארץ האבות" (Das Land der Ahnen), כאשר גם הוא אגוד בתודעה הנפשית, וממנו ניתן להצמיח גם את הגאולה האפוקליפטית של תחיית המתים. בסופו של דבר השיח עם האהוב אינו מתקיים אלא בנפש פנימה, משפטי ההתניה (לו אך... לו אך...) הופכים לריאליה נפשית, שממנה מוקרנת תמונת החזון של הדגלים המתנפנים והידיים הירוקות, המחליפות בכוח צמיחתן את מצבות האבן של העיר. גיוס ההיסטוריה הנפשית, מאפשר החיאה של ההיסטוריה הגוועת של העיר, כדרך להשלמת החוליה השלישית בסדר הבריאה: הראשונה – החוליה המיתית של בריאת העיר מצלע האל, השנייה – לדתה ההיסטורית כעיר האלוהים והשלישית – התחיותה בהווה הפרסונלי האישי של המשוררת.

12 בעקבות Sigrid Bauschinger, *Else Lasker-Schüler*, S. 278 (לעיל, הערה 3) גורס גם Alfred Bodenheimer, *Die auferlegte Heimat*, S. 97 כי מדובר בידידה הצעיר מִפְרָן אמיל ראס (Emil Raas). על טענה זו חוזרת גם Ruth Schwertfeger, *Else Lasker-Schüler, Inside this Deathly Solitude*, Berg, New York / Oxford, 1991, p. 101. זיהוי זה, שיש בו, כמובן, יסוד של אמת ביוגרפית, הוא חלקי מבחינת ההבנה הסטרוקטורלית של שירתה, ואינו מביא בחשבון את העיצובים הטופויים של דמות האהוב השירית המעורבת מכל הפרסונות האהובות של עברה.