

## ספרונָה בתרמְלִי תָּמִיד: שירי זיכרון ללה גולדברג\*

עין הראל

א

בחמישה-עשר בינואר 1970 נפטרה המשוררת לאה גולדברג, אבל דמותה ויצירותיה הוסיפו להתקיים גם בשנים שלאחר מותה: אז והעניך לה פרס ישראלי וכתבה המקביצים יצאו לאור, בהם גם שירים, ציורים ותרגומים מעזבונה.<sup>1</sup> לצד מהחותם "מסדיות" אלה, פורסמו בשנים אלה גם ביטויים אישיים יותר של הערכה ואבל על מותה של גולדברג, ביניהם כמה וכמה שירים שככבו משוררים שונים לזכרה.

הquina על מות אדם, שהיא מן הסוגות הספרותיות המושרשות ביותר גם במסורת העברית,<sup>2</sup> מקבלת משמעותות מעניינות כאשר מפנה אותה משורר אחד לרעהו. עם שירי הזיכרון הידועים ביותר מסוג זה נמנים השיר שהקדיש אודן ליטס, בו הוא משרטט את דמותו כאדם וכיוצר.<sup>3</sup> בשירים הללו ניתן לגלות לא אחת הצהרות על הפוואטיקה של המשורר הכותב, מחד גיסא, ועל זו של היוצר שהוא "מושא הזירה" מайдן גיסא, וכן על האופן שבו הן מתיחסות זו לזו. לעיתים קרובות הם חושפים קשרים אינטלקטואליים בין יצירות שונות, ולמקרה מגלים מעין "شيخה פואטית" הנשכחת גם לאחר מותו של אחד מבני השיטה השותפים לה. גם העובדה שברובם מן השירים הללו נוצרת בדרך כלל זהות בין המשורר הביוגרפי הכותב את השיר לבין דמות הדבר בו, היא חשובה מושם שהיא מאפשרת, לפחות לכורה, מעין "הסורת מסכות", כמו מהירה את חשיפת זהותו של המשורר הביוגרפי גם מעבר לפרשונה של ה"דובר" ומעבר לתחבולות פואטיות שונות.

גילויים כאלה עשויים להיות מתרחקים במיוחד כאשר מדובר במשוררים השיעיכים למה שמכונה "דורות ספרותיים" שונים. במקרה זה ניתן להסיק מתוכם גם מסקנות רחבות – שעבורן לזקנות הספריות שבין משורר זהה לאחר – הנוגעות לתיאור ההיסטוריה-זוגרפי של יחסיו דורות בשירה. במאמר זה אתמקד בכמה שירים, שהקדישו

\* מאמר זה מבוסס על הרצאה שנתתי בכנס ה-NAHP, שהתקיים באוניברסיטה בן-גוריון בנגב בקי"ז 2002. אני מודה לפרופ' נילי שרג'גולד, לד"ר חמוטל צמרי ולחברי המערכת של מכון על העורחות החשובות והמעולות. המוטו שככורתת מבסס על שורה מtors שרו של עמייהי "לה גולדברג מטה", וראו להלן, עמ' 105-107 והערה 52. אמරת מכון מבקשת להודות לד"ר יאיר לנדא, מנחל העיון לאה גולדברג, על הרשות להשתמש בירישם שהתרפסם בקובץ *שarityה החיים*.

שלושה משוררים גברים לזכרה של לאה גולדברג בשנים שלאחר מותה: שני מחזורי שירים מאות ט' כרמי וטובה ריבנר ושיר מאית יהודה עמיחי. שלושתם החלו לפרסם משיריהם בשנות החמישים, ועל כן ניתן לשער אוטם לדור/דורות ספרותיים שונים מזה שאליו השתייכה גולדברג עצמה,<sup>4</sup> שהחללה לפרסם משירה 20 שנה קודם לכן. מן הקריאה בשירים הזיכרון עולה כי הכתיבה על אודות גולדברג, לרבות הבחירות הפוואטיות שהיא כוללת, חושפת כמה מן "האסטרטגיות השיריות" המרכזיות ביוטר ביצירתם של שלושת המשוררים שביהם אדון. אך מעבר לכך – דרך נפרשים בפניהם סוגים שונים של דיאלוג פואטי:<sup>5</sup> החל מן הדיבור על גולדברג כمبرאה זיקות סמיות, מוסומות, לעולמה ולמה שהיא מייצגת; דרך יצירת זהות אנלוגית בין דמותה ושירתה לבן דמותו של המשורר המניצח את זכרה, בבחינת "דיבור על האחר" שהוא גם דיבור על האני; ועד הטמעה של מילוותה וקולה של גולדברג בתוכה הטקסטים הללו, כמוין "כתיבה מחדש", אישית, שלהם. במאמר זה אונחה, דרך הקריאה בשירים הללו והעמידה על הדיאלוגים הפואטיים העולים מהם, לחשוף כמה מן הזיקות שבין משוררי "דור המדינה" לבן שירתה של לאה גולדברג, ולמעשה – להציג את המשוררות המשפיעות ביוטר על הפואטיקה החדשה שאפיינה את השירה העברית בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים. בדרך זו אונחה לפתח פתחה להצעת מעין מודל היסטוריוגרפי חלופי לתיאור יחס הדורות הספרותיים בשירה העברית.

אחד "המודלים השליטיים" בהיסטוריוגרפיה של השירה המודרנית הוא זה האידיפלי. בבסיסו – תיאורים של משוררים גברים המודדים באבותיהם. מודל זה תואר בהרחבה באמצעות המונח "חרדת ההשפעה" (The Anxiety of Influence), מבית מדרשו של הרולד בולם.<sup>6</sup> בולם רואה את ההיסטוריה של הספרות בראש ובראשונה כזירה של מאבק בין בניים לאבות, ואת המהלך הפואטי כמגלא תשוקה ל"רצח אב" כמורחכרי. הבדיקה הזאת, שבאמצעותה ניתן לאפיין בדיעד רבים מאבות המודרניזם האירופי, תוארה על ידי אבידב ליפסקר כ"לוחמות הרסנית [...] [ש]הוצאה בפי מזובביה כמוין שלב 'הכרח' בדרך לאיניבידואציה של האני-המודרני-הנולד, ומשום-כך שלובה תמיד בתוך הסבר תחילci: כסיפור ההיסטורי דמיוני על כוח חדש שקס על קודמו ותפס את מקומו, כאילו מדובר בתהיליך כרונולוגי של הרס עולם אסתטי ופואטי ישן עד ליסודותיו לשם הקמת עולם פואטי חדש על חורבותיו".<sup>7</sup> מבחינות רבות הוא תקף גם לשיח המחקר והביקורת על הספרות העברית, בפרוזה ובשירה כאחת, גם כחלק מהציגת המודד ב"אל האב" כאחד מן הנושאים שבתשתיתית – החל בכתיביהם של הלקון, קלזונר וסדור, דרך תיאורייהם של גרשון שקד ונורית גוץ את הסיפורות של "דור המדינה" מול זו של "דור הפלמ"ח", וכלה בחיבוריו של דן מירון.<sup>8</sup>

אולם יותר מכל נדמה כי הוא הולם את האופן שבו מוצג מאבקם הפואטי של משוריין "דור המדינה" (או דור "חברות לקרהת") – משוריין שנות החמישים, בדור המשוררים שקדם להם – דור שלונסקי-אלתרמן (או דור "חברות יהדי"), באופן שהמשיך למעשה את "המרד האידיפלי" שרווח בשירה העברית גם לפני כן, בעיקר כנגד "עמדת האב" של ביאליק בשירה העברית החדשה. התיאור הזה אמץ, כפי שהראתה חמותל צמיר,<sup>9</sup> בעיקר את המוניטטטים של היוצרים בני "דור המדינה" עצם (ובראשם, כמובן, נתן זו במאמריו

הידועים על אלתרמן<sup>10</sup>, ואות הצהורותיהם הגלויות. אולי בשל כך הוא בעייתי מבהינות רבות. ראשית, בעצם ההנחה שאכן קיימים בתולדות השירה (כמו בפרזה) דורות ספרותיים כה מובהנים. תפיסה כזו מחייבת הכללות הלקות תדר באיידוקים: היא מתעלמת משינויים הקיימים ביצירותיהם של משוררים שונים לאורך השנים; מטשטשת את ההבדלים בין יצירויות מתוארים כ"בני אותו הדור" (והדבר בולט אולי יותר מכל בדיון במשוררי "דור המדינה" – שכן לא אחת דומה, למשל, כי ההבדלים בין עמיין, זו, אבידן ורביקוביין רבים יותר מן המשותף להם); מעליימה מן "המפה הספרותית" משוררים החורגים מן היפותיקה המוצחרת של הדור ובכך יוצרת גם הבחנות ברורות ורבות-השפעה בין "קאנון" ל"שולאים" ועוד. מושג ה"דור" לעולם אינו מושג ניטרלי ואובייקטיבי, ולעתים קרובות הוא מייצג את מוקדי הכוח של הרפובליקה הספרותית והוא לא<sup>11</sup>.

שנית, מודל היסטוריוגרפי כזה מניח מראק או התנגדות ולא המשכיות או דיאלוג, באופן המحدد בעיקר את ההבדלים בין יצירותיהם של משוררים מ"דורות ספרותיים" שונים (ועל מנת "לסמן" את גבולותיו של "דור הספרותי" החדש), אך כמעט לימוד על אפשרויות של מגע או על זיקות ביניהן.

מעבר לכך – ובין היתר בשל ההנחה הפסיכואנליטית-פרוידיאנית המובלעת בו – נושא התיאור הזה גם אופי פטרארכלי מובהק. כפי שנטען לא אחת כנגד הנחותיו של בלום (ובראש ובראשונה בספרן החשוב של גילברט וגובראר)<sup>12</sup>, ראייה כזו נוטה לראות את הספרות כ"שדה כוח" גברי, כשהיווצרות הנשים אין אלא "ספיה נלווה" לו. בספרו אמהות מיסdot, אחותות דורות, מונה דין מירון "כמה מן ההנחות הנסתורתיות, שנקבעו במהלך התקבלות של שירת הנשים העברית בראשיתה ולילו שירה זו בחשאי עד לימי המדינה" ו"למעשה [...] מלות אותנו [...] כמעט עד היום".<sup>13</sup> בינההן הוא מזכיר את העובדה ש"שירת הנשים רצואה בספרות העברית ואך מתקבלת בה בעיןיפה כשהיא מהויה 'תוספת' לשירת הגברים ונינה באה לא להתחזר עמה ואך לא להציג פרטפקטיביה שירית שונה לגמרי מזו שלה. עלייה להשלים את החסר בשירת הגברים".<sup>14</sup> נטייה זו בולטת מאוד בתיאור ההיסטוריה של השירה העברית החדשה, וגם, אם נרצה, ב"סוציאולוגיה" של החברות הספרותיות שפעלו בה – כאשר נראה, שלכל "חברה ספרותית" גברית נלוות משוררת איש – כך, משוררת כלאה גולדברג תוצג, במסגרת מודל שכזה, כ"אשה הנספחת" לאלתרמן ושלונסקי<sup>15</sup>, דליה רביקוביין כ"אישה" של "דור המדינה",<sup>16</sup> ויונה וולך כמי שעציבה את היפותיקה של משוררי שונות השישים והשביעים לצד מאיר ויזלטיר ויair הורביז.

מודל מתנגד, חלופי, הוא זה שבבסיסו הניסיון לתאר מסורות או שושלות של "שירת נשים", לא מעט בהשפעת מחקרים פמיניסטיים מן העולם, בעיקר של חוקות מן "הגל השני" של הפמיניזם האמריקאי – כך למשל, תציג גולדברג כ"אחותן" של רחל או אסתר ראב, וכ"אמה" של דליה רביקוביין, הצעירה ממנה.<sup>17</sup> גם אם לעיתים נדמה כי הבחנות המגדירות החdots הלו מונעות את בחינתן של השפעות "חוצות מגדר". זאת ועוד – גם כאשר מתוארים יחס גומליין פואטיים, בין-מגדריים, בעיקר במחקרים מן השנים האחרונות, הם ממקדים

לרוב בהשפעות שיש ליצירתם של משוררים גברים על יצירת הנשים. זהו ניסיון לתאר את האופנים שבהם מתעמתות הנשים בשיריהן עם מודלים פואטיים גברים, ובעיקר – עם "שם האב" הפואטי, על המשמעויות הרחבות שיש למושג זה.<sup>18</sup> בכמה מקרים נרמזים היחסים שבין משוררים-גברים שעמדתם הפואטית מוגדרת כ"מינימליסטית", ולעתים קרובות גם כחרוגת מן הפואטיקה של השלטת, בין שירת הנשים. הדוגמה המובהקת ביותר לכך היא הצגת שירתו של דוד פוגל כמבטאת "קול נשי" בשירה העברית.<sup>19</sup>

אך האם לא ניתן להציג, במסגרת תיאור תולדות השירה העברית, גם על משוררות-נשים שהן "אמחות מיסודות" לשירה העברית כולה, ולא ל"שירת הנשים" בלבד? או לחלופין, לבחון את הזיקות שבין יצירתם של יוצרים-גברים לבין יצירה הנשית? אפשרות זו עלולה מסיכום מאמרו של מיכאל גלומן "שירת נשים במודרניזם", שבו הוא מציע כי "אנו מגלמים שימושיינו שנות החמשים לא רק פתחו גרסה מקומית של מודרניזם אングלו-אמריקאי, גם המשיכו מסורת שירת נשים, מינימליסטית באופיה, שמעולם לא הוכרה כמקור השפעה".<sup>20</sup> גלומן עומד על ההשפעה המכרעת שהייתה לשירת הנשים (רחול, אסתור ראב ואחרות) על משוררי "חבות לקראת", בעיקר בבסיסו קולו של "האני הפרטני". את התנגדות לה הוא מסביר בשאיפה להגן על המקוריות והיחידות של המהפהכה השירית שלהם.

בديוני הנוכחי אני מבקשת לצמצם מסקנה רחבה זו – אין בכוונתי לעסוק בכלל "המסורת השירית הנשית", אלא בלבד גולדברג בלבד, שאוותה אני מבקשת להציג כ"דמות מפתח" לא רק בהתפתחות שירת הנשים העברית, אלא בזו של השירה העברית בכלל. יתר על כן – אני סבורה כי יש קושי בהצגת "משוררי שנות החמשים" כקובצת הומוגנית אחת, בעלת מאפיינים ברורים.<sup>21</sup>>Mסיבה זו ומণיעים נוספים אטמך בהשפעות אפשריות של גולדברג על משוררים אחדים בלבד, אף זאת – תוך הסתייגות ברורה – שכן מדובר במשוררים שהבדלים ביניהם רבים ומכיל יצירותם (כמו של גולדברג עצמה) מגוון למדי, ועם זאת – אבקש לטען כי השפעתה עליהם הייתה מרחיקת לכת. נוסף על כך, יש לציין כי לאה גולדברג לא חדרה לכתוב עם כניסתם של המשוררים הצעירים לזרה, ועל כן – יתכן בהחלט גם מהלך הפוך, שבמסגרתו ניתן גם לבחון את שירתם של המשוררים הללו כ"מקור השפעה" על שירתה המאוחרת של גולדברג.

יחסיה של גולדברג עם בני "דור המדינה" מתוארים בעיקר דרך הפן השילילי שלהם – בעיקר בשל הביקורות שכתבו נתן זך ודן מירון על קובץ שיריה מוקדם ומואוחר בשנות השישים. זך – אז משורר צעיר, ומירון – עדיין סטודנט באוניברסיטה העברית.<sup>22</sup> מוקובל להניח כי הביקורת הוזו "שיתקה" את יצירותה של גולדברג לזמן מה,<sup>23</sup> בעקביפין גם הובילה לפירסום שיריה הקובץ עם היליה הזה ב-1964 – קובץ שהוגדר כ"עירום", "דיבורי", "מעורטל", וכקרוב ביותר לפואטיקה של משוררי שנות החמשים. אחד ממחוזורי השיראים החשובים בו הוא "הסתכלות בדברורה", שניתן לאוֹנוֹ גם כמחוזר אַרְסְ-פּוֹאַטִּי המבטא מחהה כנגדו בקיורות.<sup>24</sup>

אולם, מערכת היחסים של גולדברג עם בני "השומרת הצעירה" של השירה העברית הייתה מורכבת יותר. ראשית, היא מזוכרת כמי שהקימה בירושלים מעין "קובצת דיוון"

למשוררים צעירים שהייתה מתכנסת בيتها. לאחר שהייתה בתל-אביב מאז שנותיה הראשונות בארץ, עבר גולדברג להתגורר בירושלים בראשית שנות החמישים, כאשר הוזמנה לשמש ראש החוג לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית. עימה ליבך עמדה על ההבדלים הבולטים שבין "עדין תל אביב" לזו של ירושלים, וציינה כי "ב'ירושלים [...] היא הופכת למרצה [...] חוקרת, כותבת מסות, מרבה לנסוע לאירופה, חייה חיים הרבה יותר מופנים בין הסטודנטים המסורים לה, ובקרבת ידידים חדשים, שהם עמודי-התווך של התרבות הישראלית הגדולה, אך לא 'הבומה'".<sup>25</sup> נראה כי ב"שנות ירושלים" שלה הוצטמו קשייה של גולדברג עם שלונסקי ואלתרמן, כמו גם המגע בין הפוואטיקה שללה לאלה שלהם, ובמקביל – עם מוקדי הכוח של הרפובליקה הספרותית. המשוררים שאספה סביבה היו צעירים ממנה. היא העדיפה לפגשם בביתה ולא בבתי קפה הומיים. כך, בעוד החברות הספרותיות "רשות" הוסיפו לחולל מהפכות בתל-אביב, גיבשה גולדברג "קבוצה שאינה חברה", נטולת "מניפסטים ספרותיים". האם הייתה זו דרכה לגבש סביבה דור של ממשיכים, או משוררים שיש גם ביניהם לבין עצם מכנים משותפים?<sup>26</sup>

ריבנر מציין כי "ביזמתה של המשוררת נטלכה מעין 'קבוצה ירושלמית' [...] השתתפו באותו חוג משוררים שגורו או למדו בירושלים, כגון אברהם הוס, ע. היל, דן פגיס, דליה רביקוביץ, ט. כרמי... אני הגדנטני", מציין ריבנר גם את עצמו.<sup>27</sup> גם ט' כרמי, בשיחה עם עימה ליבליך, מרחיב בתיאור אותה קבוצה: "הינו נפגשים פעמי בחודש בערך. הינו מחליטים על ספר, שכולם קראו לקרה הפגישה, ואחד היה פותח את הדיון. לא הצינו שירים שלנו שם אף פעמי [...] היא לא הייתה ר'בה כמו שלונסקי [...] הדרכה שלה הייתה בדיור על דעתה ועל ציור ונסנס, ובאיישיות שלה, ובאורח חייה – ולא בהערות הספריפיות על השיר".<sup>28</sup> בספר האוטוביוגרפי חיים ארוכים גצרם,<sup>29</sup> מרצה ריבנר לתאר את לאה גולדברג כמו שעודדה את כתיבתו ואף הייתה חברתו הקרובה; כרמי וגולדברג עבדו בצוותא בהוצאה הספרים של ספרית פועלם ועוד יותר מכך – גולדברג תמכה בחלק מן המשוררים הצעירים דאז גם כמבקרת. אם נעקוב אחרי הביקורות שכתבה גולדברג על ספרי השירה של כמה מהם, נגלה כי הם זכו לביקורת אזהרות ביותר מצדה (בעיקר עמייחי וט' כרמי).<sup>30</sup> ועם זאת – כאמור, אני סבורה כי שירי היזכרון שבhem אועל עאים מבטאים רק קשר אישי, חוות-ספרותי, לגולדברג. אין הם רק קינות של אדם אחד על אדם אחר, קרוב לו, אלא הרבה יותר – מגלים זיקות פואטיות עמוקות בין יצירתם לזו שלה. נוסף לכך, גם העובדה שמדובר דוקא בשלושה משוררים גברים המספרים משוררת אישה נדמית לי בעלת חשיבות.<sup>31</sup>

אחת מנקודות המוצא לבדיקה השפעה אפשרית של גולדברג על "המשמרת הצעירה" של השירה העברית אינה רק בהנחתו של ה"אני",<sup>32</sup> אלא גם במרקיזותו של מושג החולין ביצירתה. במסתה "האומץ לחולין", שפורסמה לאשונה בטורים ב-1938, הצירה גולדברג על אי-התאמתם של המיציאות הרכמנטיות ושל אידיאל האדם שבתשתיתה (ה"הומו אוניברסלה") למציאות המודרנית. אמנם, אין היא שוללת את קיומו של "אידיאל השלמות", אך גורסת כי: "דורנו הוא דור של פירוק המכונות ובדיקה החלקים. זהה עבודה חולין קשה, אך הכרחית. עליינו למציאו את עצמנו בתוך הפרטים הרבים הללו, כדי לבנות מן החלקים

המפורדים הללו את שלמות האדם המודרני [...] לפי שעה מתפרק כל דבר לאין שיעור של דברים קטנים עד אין סוף. וכל ערך קטן... קיימים כערך חשוב בפני עצמו [...] זהה עבודות חולין קשה, המחייבת ריכוז ודיוק. אין בה הרגשות גדולות של אידיאלים מבהיקים ואורות צבעוניין".<sup>33</sup> השתמעוויותה של הצהרה זו בעידן פריחת הנאו-סימבוליזם בארץ ישראל, זה של אותו "אור שועט! ראם האור המקרין בזהב!" של אלטרמן,<sup>34</sup> עשוות להיות מרחיקות לכת. ואף על פי כן – דומה כי בחירתה של גולדברג בעדמתה ה"מינורית" וה"אפרורית" כביכול אינה תוצאה של "דיהקה הצד" אלא של בחירה מודעת ומכוונת.

נשאלת השאלה, מהם ביטויו הפואטיים של אותו "אומץ לחולין"? גולדברג עצמה משבה על כך בחיבור אחר שלו: "היצירה השירית היא החזרת חוש המידה לעולם, מציאות הגבולות [...] מתן הפרופורציה".<sup>35</sup> ואכן, דומה כי כתיבה הדוגלת ב"אומץ לחולין" מחייבת בראש ובראשונה התמקדות בחוויות מוקטנות ומצומצמות יותר, כביכול, אך בעיקר – באידיאות השיר כמכoon כל העת אל "הרובד הסמלי" שמעבר לו, ובאופן המתגלה גם בלשון – כך, כתבתת גולדברג על "צל טְבַעֹת הַעֲשָׂן עַל הַקִּיר",<sup>36</sup> על שהייה בחדרה או על "עורבים בגשם". כל אלה מתוארים לפרטיהם, באופן העשוי ליצור, אולי, תחושה של "שירה פשוטה", או נטולת "אידאות גבוזות", המוצטמת לכדי "הספר המנמנם על הדרש, מנורה מתאבלת וראי מגלגל", כפי שטען אחד ממקטרוגיה של גולדברג,<sup>37</sup> המשיך את יצירתה לתהומה של "שירה נשית". ואף על פי כן זהו עולם שעצמותו ומורכבותו אינם נופלים מלאה בשירים הסימבוליסטיים הסוגסטיים.

והנה, כשהחל עמייחי לכתוב את שיריו העלו המבקרים על נס את "יסוד ההנמכה" שנתפס כאחד מן "המאפיינים החשובים ביותר של המהפק הפואטי שחוללו עמייחי וריעו".<sup>38</sup> אך האם התהוללה מעין "קפיצה" ישירה מאותן "עריר-מסחר חרשות וכואבות" של אלטרמן אל "חדר במלוון", "כביסים" או "הוראות למלאירית" של עמייחי?<sup>39</sup> האם ניתן להתעלם מן הדמיון שבין הדרך הפואטית שבחר עמייחי לבין "עובדות החולין" של גולדברג? חומרו שיריו של עמייחי הם אמנים, על פי רוב, יומיומיים ו"עירוניים" אף יותר מאשר אלה של גולדברג, ו"יסוד ההנמכה" התמטי מלווה בשירתו לעיתים גם בשינויים צורניים – שבירת הטור השيري, ביטול החreira והמשקל ועוד. אלא שעדמתה היסוד של שירתו מזכירה מבחינות רבות את זו של גולדברג, ונדמה כי היא עצמה חשה בכך, בהיותה, כאמור, אחת התומכות הנלהבות בשירתו. כך כתבה גולדברג בתגובה לחיצי הביקורת שלימה צמח בקובץ שיריו הראשון, יכול ליהפוך ולהיות למשהו גדול לאין ערוך בשעה שנוגע בו משורר [...] אין זו דרכו של משורר להפוך את החולין שלו לשירה [...]."<sup>40</sup>

יתר על כן – אין להכחיש כי ה"נטיה לחולין" בולטת בשירת עמייחי, למשל, במידה רבה יותר מאשר בשירת בני דורו – אצל זו היא קיימת בדרגות משתנות של הפשתה (ותוך זיקה תמידית גם אל ה"נשגב") אך קשה יותר לאתורה בשיריו המוקדמים של אביגן, המנהלים עדיין בתפוארה האלתרמנית של הרחובות ה"מרמיאים אל האור הלבן".<sup>41</sup> ערפל טען כי אבידן משווה "למקרוי חיים שגורתים אופי דרמטי, מזעע ואפללו אופוקליפטי".<sup>42</sup> גם דליה רביקוביץ מעדיפה לתאר בשירה המוקדמים את "ארץ מבוא המשם"<sup>43</sup> ולא את השהייה

בין "שלשה או ארבעה בחדר". תיאורו "הקטן והחולף" נקשר פעמים רבות גם לעמדה של התבוננות, שאף היא בשיר מבשירה של שירות גולדברג. נוסף לכך, נהוג לקשרו עמדה זו גם אל הטון הדיבורי, שהחליף את המליצה השירית, ואל הבחירה בריתמוס חופשי תחת העדפת המשקל והחרוז, כמו גם אל הליריקה.<sup>44</sup>

לי נראה, כי "עמדת החולין" של גולדברג מקבלת את ביטויו באופן מועצם דווקא כאשר קיים מתח בין אמצעי עיצוב שיריים "מגביהם", לכארה. כזו היא, למשל, נטייתה אל צורות נאו-קלASICות כדוגמת הסונטה. בהקשר זה, מעוניין לציין כי כרמי ועמיחי, כמו גם רביבויבי, היו מן המשוררים שהמשיכו את מסורת כתיבת הסונטות של גולדברג<sup>45</sup> גם בדור שדgel ב"התנגדות לבית המורבע" וב"איסידירות בחוריזה". אולם, "עובדות החולין" אינה באה לידי ביטוי בסמנים טמיינים או צורניים בלבד, אלא לא פחות מכך בדמותו של הסובייקט הדובר המבקש להיות "כל אדם", או "אדם פשוט".<sup>46</sup> עמדה זו, שייחסה לעיתים לגולדברג בהיותה מושורת אישה, שבה ועלתה ביצירותם של חלק ממשורי שנות החמישים (ולרוב דווקא "שולאים" "שביביהם), והיא בולטת לפחות ברוב הגלי של שיריהם ובמניפסטים שליוו את אותה תמורה של "דור המדינה".<sup>47</sup> זאת ועוד – נדמה כי מבחינות רבות הייתה שירות גולדברג מעין "אשר" בין "המודרניזם המינימליסטי", בלשונו של מירון,<sup>48</sup> שהתקיים באירופה שלפני המלחמה, ומיצגיו הם דוד פוגל או חיים לנסקי, לבין המודרניזם של "דור המדינה". זהו מודרניזם, העומד בינו לבין מוחלט ל"אסכולה הישראלית" של אלתרמן-שלונסקי, ומירון מונה בין מאפייניו נטייה ל"התעמקות יתר בחוויות הפרט [...] איפוק סגוני, הצגת 'าง' שירי בעל ממדים צנوعים" וכן "תחשוה כמעט מכובנת של פריפריאליות".<sup>49</sup> אלא שנדמה כי זו, שדgel ב"דפלציה של הציר הפיזי" וב"קריית חלון לעצמי העולם [...]" למראותיו ונופיו,<sup>50</sup> והחזר לקדמת הבמה את יצירותיהם של פוגל או פריליל<sup>51</sup> שהיו בחו"ל, התקשה כפי הנראה להציג את אלה גולדברג, שנכחה במציאות הספרותית הארץ ישראלית, כמושורת שביצירותיה מתקימות רבות מסגולותיה של "השירה הטובה", על פי משנתו, וכי ששירתה מהווה תשתית גם ל"מחפכה השירית" של בני "דור המדינה". אולם, כאמור, לא כך היו פנוי הדברים ביחס לכל המשוררים בני דורו.

## ג

כשבוע לאחר מות גולדברג פרסם יהודה עמיחי בעיתון הארץ שיר שכותרתו "לאה גולדברג מתה". שנה לאחר מכן הוא נכלל בקובץ שיריו השישי, ששמו ולא עלה מנת לזכור.<sup>52</sup>

## לאה גולדברג מתה

לאה גולדברג מתה ביום של זריזה,  
כפי שرك בשיניך כתבה;  
ורחחה את כלויה.  
ליום מחרת של שמש,  
כפי שرك היא.

עינית העצבות הן היחסיות  
היכולות להתקשרות עם עיני אבי  
במשחק יהורי עתיק  
של עיניהם בבדות הגולשות  
לגומות למשה.  
(עלשו שניהם שם).

לאה מטה יומם  
אחר טהמוֹסְפִים הספרותיים  
כבר עמדו במלוא רטוסם:  
כבר היא מאלצת אותנו  
לכתוב עליה בנהת עצובה  
ובנקוֹן מליט, כפי שרך היא.  
(בקרכות הגבב היה ספרונה  
"מבייתי היישן" בתרמילי תמיד.  
דפיו קיוֹ קרוועים ומדבקים  
ברציוּות פלסטר, אך ידעתי בעל פה  
את כל המלים הנסתרות  
ונס את הנגלה).

היא למדה שפות רבות  
מתוך עצות הרים הדוחקתו:  
דبور, כתיבה וככישקת.  
(ברירה אחת בירושלים גרו אחריה  
שלוש נערות  
שאחת מהן אהבתי מאד).  
הבאנו לה מן מפטוק  
של פינגו, כדי שפוכנים אותו

לשיריה, כרבה לתוכה ספוגניות.  
אך את היסורים לנוּ  
ספקה היא עצמה:  
לא נזקקה משל אחרים.  
(בשנה לדי בון שננים,  
קרה לה: "גולדברג":  
לא, דודה. לא, לא).

הפרוסדור שבה, הינה  
מוֹן אוֹלִי לחיות עוד שנים רבות,  
אך סמורייה לא רצחה  
להונאו. ונזהה.

לְאֵה מְתָה. בַּרְמָמָה הַזֹּאת  
הִי לְהָכֵר אֲנוֹ הַרְבָּה מְנִיּוֹת.  
הִיא יְוֹצָאת עַשְׂרָה לְשָׁם;  
מִלְּכָה הַיְוֹצָאת לְגָלוֹת שֶׁל מְתָה.

וְאֵת שִׁירָה יְוֹסִיףוּ לְקָרְבָּא  
נְעָרָה וּנְעָרָב חַנְדָּרִים חַבְיוּם  
וּמְתוּקִים בָּאָרֶץ  
אֲשֶׁר נְמִיִּים כִּבְשׁוּ אֹתָה.

בַּפָּרָה זֶה, שְׁקָוֹרָאִים לוּ "קְנֻחוֹת",  
אַנְיָה הַוּשֶׁב עַכְשָׁוּ עַל הַמְּלִים  
"בִּגְנוֹן שָׁאָוָלָה" שְׁבַחֲמָשׁ:  
צָגָן צָרִיךְ לְהִיּוֹת דָּבָר  
יְפָה וַיָּקָרְ מְאָה, בָּמוֹ  
כָּלִי כְּסֶף וּזְהָבֶב שְׁהַכְּנָסָוּ עַם  
מְלָכִים מְמִינָם לְתוֹךְ אַבָּרָם. בָּה עַמָּה.

לְכִי עַכְשָׁוּ. אָסְפִּי אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת  
אַלְמָד. קָחָי אֹתָם אַתָּה.  
הֵם שָׁלָה, סָוִף סָוִף.  
חַזְרֵי לְשָׁם. מְתִים מְדִיקִים כִּמְוֹד  
לֹא יָכְלָוּ לְוֹמֵר כְּמוֹנוֹ: אַנְיָה רֹצֶה  
לְוֹמֵר. אַנְיָה הַוּשֶׁב שְׁכָה. אָוְלִי אָבָּא.  
מְתִים אָוְמָרִים: לָא, אֵין אַנְיָה, אַיְגָנָה.

לְכִי בְּמַנְחֹות לְאֵה לְאֵה מְאָד.  
וְלֹא מִה בְּשָׁאָר, כִּי אִם לְעַמְּדָה  
בְּרָאֵשׁ מְוֹרָם וְלְצָפּוֹת  
לְבִשְׂרוֹת רְעֻות וְטוֹבּוֹת  
מְעֻרְבּוֹת בְּרִיחַ הַאֲרָנִים.

שירו של עמייחי הוא הספָּד אַרְוֹן, שקריאה מעמיקה בו חושפת גוונים רבים. ראשית, באופן שבו הוא מתאר את דמותה של גולדברג – בין קרבה לריוחוק – כך הוא עובד מתיאור "קר", עובדתי, של עובדת מותה של גולדברג וניסיותיו, כמו מוסר מעין "מידע אובייקטיבי" על הסטלקודה של "דמota ציבוריית", כביבול ("לאה גולדברג מְתָה"), לתייאור דמותה ושירתה, כמו גם מותה, באופן המuid על קרבה רבה יותר ("לאה מְתָה"), ומסיים בפנימיה ישירה אל "לאה" עצמה (שרاشיתנה בקביעה "בָּה עַמָּקָה // לְכִי עַכְשָׁוּ"). תמורה דומה חלה גם ביחס לדובר עצמו – כאן ישנים מעברים אָסְפִּי אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת").

מעניינים בין דבר בגוף ראשון יחיד ("ידעתי", "אהבתني" ועוד) לגוף ראשון רבים ("הбанו", "כמוני", "לנו"). הדבר בשיר נع בין הדבר הפרטני על חוויותו האישיות, הנקשרות בגולדברג ונוגעות בני משפטו, באהובותיו ובחוויותיו הפרטניות כחיל, לבין הדבר הקולקטיבי, הכללי, בשם ה"דור".<sup>53</sup> תנועה נוספת נסافت היא בין זמנים שונים: בין עבר, הווה ועתיד – כזה הוא גם המעבר מן התבוננות הרחבה בדמותה של גולדברג אל המעד המשוים של יום הקבורה, שבו, אולי, נגגה השיר ("בְּהָר זָה, שְׁקוֹרָאִים לוֹ מְנוּחֹת").

ההיטוטות זו בין אופני דבר וכתיבתה שונים, המעידת אולי על מרכיבותה של התייחסות גולדברג, עולה גם מן הבחירה לשלב בשיר חמישה קטעים המכילים בתוכם סוגרים, באופן הופך אותם לשולדים, אך בה בעת גם מבלייט אותם. נטיה פרוזאית זו, הבולטת גם בכתבה וכמה שירים נוספים בקובץ ולא נלמנת לכאן, כמו מנומקט בשיר "בוקר ליד הים": "זָמָה שְׁקוֹרָה, קָוָרָה בְּסּוֹגָרִים אוֹ בְּאָוֹתִיּוֹת קְטָנוֹת".<sup>54</sup> ואמנם, נדמה כי עמיחי בוחר לשבע כמה מן הטורים החשובים ביותר בשיר דוקא בסוגרים.

במקביל לאmbiolentiyot הפואטית זו ואולי בשלה, מציג עמיחי גם את דמותה של גולדברג בשיר באופן ובຕירות ומתחים – בין תיאור מלא הערכה, הזרקות והערכה, לבין ביקורת סמויה. גולדברג מוצגת כדמות מלאת עצמה, שכטיבתה היא כמעט כוח עליון – אך תנאי מזג האוור שדררו ביום מותה של גולדברג, בוחר עמיחי להציג ככאלה שנקבעו, כביכול, על ידי הבחירות שעשתה בשירתה ("כַּפִּי שְׁרָק בְּשִׁירָה פְּתָחָה"). אך בה בעת הוא רומי, אולי, גם לערכותה, המאלצת את מספיה "לכתוב עליה בנהת עצובה" – תוך העדפת הביטוי השيري על זה של הביקורת ה"למדנית". גם הבחירה בתואר "מלכה" מביליה פן של שורה.

עמיחי מרבה לעמוד גם על המתח שבין החיים לכתיבה, או בין מושות ליצירה, כפי שהוא עולה מדמותה של גולדברג. מתח זה, שהעסיק רבות גם את גולדברג בשיריה, נקשר גם לניגוד שבין היותה מסורת לבין עמדת האקדמיה. עמיחי מבטא העדפה ברורה של "מסורתותה" – "היא למדה שפות רבות", הוא מציין, אך איןנו מונה את אינוננטי השפות הרחוב שידעעה גולדברג,<sup>55</sup> אלא רק "דיבור, כתיבה ובכ' שקט", אותן "חומריות" שביסוד הביטוי השيري, בעיקר אצל מסורתה המגדירה עצמה לא אחת כ"מעין יסורים חיים".<sup>56</sup> באופן דומה מבחן עמיחי בין "הפרופסור שבה", תואר שהוא בוחר לצין בלשון זכה, לבין "מסורתות" – האישה, ש"לא רצחה / להזקן", כביכול על פי הדגם הרומנטי של היוצר הנוטר "צעיר לנצח" במוותו, ובהתאם למסורתה של גולדברג כ"מסורת מוסרת". ועם זאת, דוקא שירתה של גולדברג היא שעשויה להעניק, בعينיו, לגולדברג "קיים מודומה" השונה מזה שלו זכתה בחיה. אך, אחת העמדות הבולטות בשיריה של גולדברג היא אמנים זו של היוצרת השואה בחדרה הבודד, ללא איש,<sup>57</sup> אך את החדר שלאחר מותה מתאר עמיחי לא כ"חדר בלי אהבה",<sup>58</sup> אלא כמרחב שבו מתקיימת אהבה: "בְּדִירָה אֲפָת בִּירוּשָׁlim גָּרוּ אֲחָרִיק / שֶׁלֶשׁ נְעָרֹות / שְׁאַקְתָּה מֵהָן אֲהַבְתִּי מֵאֵד", ובהמשך – כזה שבו נוכחת שירתה דוקא בהקשר של זוגיות: "וְאֵת שִׁירִיק יָסִיף לוֹקָרָא / נְעָרָה וְנְעָרָה בְּחַדְרִים בְּבוּיִים / וּמְתוּקִים".

השדה הסמנטי של הזוגיות ושל המשפחה הוא מרכזី בעיקר בשל הזרקות שיש לו לדמותו של עמייחי עצמו: באבתו את אחת הנערות החיות בחדרה של גולדברג, על המשמעויות הארוויות והמייניות שיש לכך, הוא כמו משין, באורה מטפורי ומהופך, את "אפשרויות חייה" של גולדברג עצמה, ואם נרצה – זהו אולי גם אחד "הגלוילים הפואטיים" של שירת גולדברג בשירתו שלו. אולם, האזכור המשפטי המשמעותי ביותר הנזכר מן השיר הוא לפחות עמייחי. את עיניה של גולדברג, השותפות ב"משחק יהודי עתיק", משווה עמייחי לאלה של אביו, וקובע כי "עכְשָׁוּ שְׁנֵיָהֶם שָׁם". דמות האב האהובה היא מן הדמויות הבולטות ביותר ביצירת עמייחי, והשווהה זו מעידה, אולי יותר מכל, על קרבתו הרבה של עמייחי לגולדברג ועל ראייתו אותה כמעין "הזרה" נוספת. יותר מכך – ההקשר המשפטי מוסיף לעולות גם מהמשכו של השיר, באזכור בנו של עמייחי (ושוב, בסוגרים): "כְּשֶׁקְהִיה יְלִדי בָּן שְׁנַתִּים / קָרָא לְהָ: 'גּוֹלְדְּבָרְג': לְאָ, דּוֹקָה. לְאָ, לְאָהָה.". האם ניתנת להשotta בין בנו של עמייחי לבין עמייחי הבן עצמו, המתלבט בין צורות הפניה האפשריות לגולדברג – מגולדברג המשוררת ל"לאה האם"?<sup>60</sup> רמיזה נוספת להקשר המשפטי עולה מן הבחירה במלים "ביגון שאלת" – זהה לאלויה לסייעו יעקב ובינוי בבראשית לו, לה'ו<sup>61</sup> ולאבלו של יעקב על מותוכביבול של יוסף – בשירו של עמייחי מתאבל "הבן", כביכול, באמצעות כתיבה-מחדש של מילות האב המקראי.

אך מתוך הדברים הנאמרים על דמיונה של גולדברג לאב, עולה גם פן נוסף, שהוא אחד המעניינים בהצגה (וב hasilcotות שיש לה על עמייחי עצמו). כוונתי לטיורה כשicityת להוויה שונה, בזמן ובמרחב – לעידן ולמקום החורגים, אולי, מן ההקשר הארץ-ישראל. הקשר אל האב הוא דרך אותו "משחק יהודי עתיק", גלותי, וכך היא גם הקביעה לפיה "עכשו שנייהם שם" – מהו אותו "שם" שכואן? האם המותה מאפשר שיבת אל" העולם האירופי היישן? תחשוה זו מתחזמת גם מפנוי שמותה של גולדברג מותואר בהמשך בעיקר כמעבר למרחב, כהילכה אל מקום אחר – תחילה כיציאת לגולות אך אחר כך דואקה כшибה: "לְכִי עכְשָׁוּ [...] חִזְרִי לְשָׁם".<sup>62</sup> גם ראייתו של עמייחי את גולדברג כ"מלכה", תוך אזכור קבורת מלכי העבר עם "כלי כסף זהב" מקשרת אותה אף היא לעידן אחר, ש"לא מעכשו לא מכאן".<sup>63</sup>

לנטייתה של גולדברג אל ההוויה האירופית, הנקשרת לביאוגרפיה שלה, למקורות ההשפעה הספרותיים שלה ולהסתיריגותה מן ההכרזות הציוניות בנוסח " אנחנו מוגש הכסף", יושם ביטויים רבים בשירה. אחד מהם הוא עדמת "שתי המולדות" המפרוסמת שלה.<sup>64</sup> העיסוק של עמייחי בך בשיר הוא מرتתק – בבית החותם אותו נזכרת הציפייה לשורות ה"מעורבות בריה האורנינס", אותן אורנינס, שכמותם מציגה גולדברג את עצמה: "אַתְּכָם אַנְּנִי נְשַׁתְּלִתִּי פְּעָמִים / אַתְּכָם אַנְּנִי צְמַחְתִּי, אַרְנִים / וְשַׁרְשִׁי בְּשִׁנִּי נְזִפִּים שְׁוֹנִים".<sup>65</sup> אזכור האורנינס כאן הוא רב-פנימי: מחד גיסא, כתיאור ישר של הנוף המוקומי של הר ירושלים – הר המנוחות, שבו מובאת גולדברג לקבורה, אך בה בעת גם כהודה של אותו "זוףillardot" רחוק, ש"שם". זאת ועוד – אזכור האורנינס מופיע דווקא כאשר הדובר בשיר בוחר לשוב אל "קול הרבים", הקולקטיבי (והציוני?) וועסק בהמשמעות של אחר מותה של גולדברג – "וְלֹנוּ מָה בָּשָׁאָר, כִּי אִם לְעַמְּדָה / בֶּרֶאשׁ מָרָם וְלִצְפּוֹת".

עמיחי עצמו נטפס לא אחת כ"משורר לאומי"<sup>66</sup>, וכמי שהעיסוק בהוויה הציונית ובמלחמותיה הוא אחד מן המרכזים בשירו. אלא שבמידה רבה נדמה כי תחווה זו מבוססת בעיקר על האופן שבו הוצגה שירטו, ובין היתר גם על סמן התבטיםיו של ווי-עצמו – כך, למשל, "על אף שמספר השירים על המלחמה קטן יחסית", כפי שכתבה נילי שרכ-גולד, "רואה בה הביקורת חוותית-יסוד, מעין תבנית נוף יצירתו של עמיחי".<sup>67</sup> מירון, למשל, מציג את חרדה הפגיעה בגוף במלחמה כתחווה שבשתית שירתו.<sup>68</sup> באופן זה, ניתן היה לקבל, אולי, ביתר קלות גם את שירות האהבה ה"פרטית" של עמיחי – שהייתה איזון לעיסוקו ה"לאומי", כמובן. אולם בשירתו של עמיחי כולה רוחשת "תשתית סמויה" נספה, ושיריו שבים ומסמנים אותו גם כמי שמעולם לא הצליח להיחלץ בעצמו מ"עמדת שתי המולדות", למרות שיוכתו ל"דור המדינה".

התשתיית הסמויה זו כמו צפה על פני השטח גם בבית השני של השיר שלפניו, המאזכר את ספרה של גולדברג מבית היישן, שיצא לאור ב-1944. בספר זה עוסקת גולדברג ב"אפשרויות של זיכרון" – היא משרטת, את זיכרונותיה מאותו עולם של "משחק יהודי עתיק" שהרב, עד כי לא יותר ממנה "אלא זכר במקה עמוֹמה"<sup>69</sup>, ומתארת את "הסמטה הצרה", את "אג התיארון", "צלב הכנסייה" ואת "בית הכנסת היישן", שאין בהם מאים מן החוויה הישראלית ועם זאת – יש קושי לראות בהם קווי מתאר של עיר סימבוליסטית בדוויה. במחזור השירים "סימום", שהוסיפה גולדברג לשיריו "מביית היישן" בספר מוקדם ומואוחר,<sup>70</sup> היא מזכירה את עזיבת "הבית היישן": "הַלְכָתִי מֵשָׁם וְלֹא שָׁבָתִי / אף לא רָצִיתִי לְשׁוֹבֵב / עֲבָרִי אֲשֶׁר לֹא אֲהַבְתִּי / שׁוֹבֵנְהִי עֲבָרִי הָאָהָוב / [...] הַלְכָתִי לְאָרֶץ אֲחֶתֶת / קָרוֹחַת מְחוּ עֲקֹבּוֹתִי / הַיּוֹם בְּבוֹשָׁה מִסְתְּרֹתִי / אִתְּחַל לְתַחַת מַתִּי".<sup>71</sup> הקמיה אל העבר ונוכחת גם בשירים מאוחרים יותר של גולדברג, בתיאור אותה "שפה של ארץ זהה" ה"נענצת" ביום החמשין בתל-אביב, או ב"שירי קופנהגן" שלו.<sup>72</sup> והנה, כאשר אנו קוראים את שירו של עמיחי, הנתפס בתודעתו, כאמור, לעיתים קרובות כ"מייצג הישראלית", אנו נתקלים (בסוגרים!) בשורות הבאות, שהן בעיני מן המרגשות ביתור בשיר: "(בקברות הנגב קהה ספרונה / מביית היישן / בתרמילי תמיד / דפיו היי קרוועים ומודבקים / ברצועות פלסטיר, אק ידעתיב געל פה / אט קל הפליטס הנטְּסָרָות / זונט אט הנגלה)". דוקא בקרבות מלחמת 1948, "חויה היסוד" של הישראלי, מעד עמיחי על עצמו כמו שנושא ב"תרמילי" את קובל "שירי הגלות" של גולדברג.

משמעותו של תיק (שכמו תיקים הנזכרים בשירת עמיחי העשויות להיות לו קונוטציות של רחם, המספק מעין "הגנה נשית" ליקיר ביותר, במקורה – בספרה של גולדברג, "תרמיל") הוא גם אותו חלק בצדור המכיל את חומר הנפץ. לאור פירוש זה, עשויה להיות לאזכור ספרה של גולדברג גם משמעות מטפורית – "חומר הנפץ" המהותי שבנפש המשורר הנה לא אחר מאשר מילוטייה של גולדברג על עולמה שחרב. יותר מכך – תחת תיאור הפתיעים וההרוגים ב"קרבות הנגב" בוחר עמיחי לתאר בשיר זה דוקא את ספרה של גולדברג (אולי תוך רמיזה לתוכניו), כ"פצוע היחיד", שדפיו "קרוועים ומודבקים ברצועות פלסטיר", ואף על פי כן – יש לו קיומם ורבים-משמעות בתודעת הדובר. אפשרות אחרות היא ראות את ספרה של גולדברג כמטווניי לו עצמו, ובאופן המבטא אולי את "חויה הפצע" שלו, כמו

שמשתתף בקרב. אלו משמעויות עשויות להיות לתיאור זה? האם יש כאן מעין המשכיות ציונית-לאומית – מן "הבית שחרב" אל ה"תקומה" ב"בית החדש" במדינת ישראל? יתכן, אך אני סבורה כי יש כאן גם רובד הפוך.<sup>73</sup> שכן, הבחירה בספר מבייתי היישן עשויה לבטא במידה רבה דוקא את הקינה האנטי-מלחמתית על החורבן הנמשך – כאן, כמו שם; ועל הספר המוסף "להיפצע". נוסף לכך, נראה לי, כי תיאור מורתק זה של זיקת עמייחי דוקא אל הפן ה"אלותי" בשירת גולדברג, עשוי להעיד על תובנה רחבה יותר, עליה עמדה בפירות נילי שורף-גולד<sup>74</sup> – ראיית עמייחי כמי שנותר, אף הוא, מעין "מהגר נצחי", שחוויות המשע ארצתה וחבריה מנוף הילדות בשירותו, מי שמוסיף להתגעגע אל "העולם היישן" גם כאשר הוא שותף בכיבוש "העולם החדש".

ועם זאת, עמייחי נחשף בשיר באופן זהיר, מדוד ומאופק בלבד, ונדמה כי כזה הוא גם ייחסו אל גולדברג עצמה, כפי שהוא עולה מתוכר דבריו – מייעוט של רמיזות אינטראקטואליות או "ערובוב" של מילותיה באלה שלו (האזכורים של מוטיבים / שורות מתוך שירה הם מעתים לעומת אלה בשירים המשוררים האחרים); נטייה להמעיט בתיאור האיש וшибה אל אותו "גוף ראשון רבים" תחת היצמדות בלבד את הדיבור המתאבל של "אני".

## א

שיר הזיכרון השני שבו אدون נכתב על ידי המשורר קרמי טשרני (צ'רני), ט' קרמי בשמו הספרותי. קרמי, שנולד ב-1925 באורה"ב, פרסם כשירה עשר ספרי שירה ומספר דומה של תרגומים, הוא יוצר עולם עבורי מרבית קוראי השירה העברית, חוקריה וմבקריה כיום. על אף שספריו יצאו לאור במקביל לאלה של עמייחי או זך, נהוג לשיך אותו, על פי רוב, ל"דור הפלמ"ח",<sup>75</sup> אם כי מבחינות רבות נראה שיצירתו של קרמי הייתה מקובלת גם על בני "דור המדינה", והמכנים המשותפים בין לבנים הם רבים.<sup>76</sup> השיר העוסק בגולדברג פורסם בקובץ התנצלות המחבר, והוא מופיע בשער נפרד, בשם כשמו של השיר.<sup>77</sup>

## לזכר לאה גולדברג

.1

עָזָב עַמְּיַחַי יָנָה  
גָּרִים עַל דְּעֵפִי בִּתִּי.  
נָעַר קָטָן רֹאשׁ אָוֹתָם  
וַאֲמֹר:  
אֱלֹהִים מִשְׁחָקִים דָּמָקָה עַל הַגָּג.

.2

מִשְׁבַּי יְוָנִים פְּתַחְאַמִּי.  
הַן הַרְגִּישׁוּ לִפְנֵי בָּאָוֵר הַהְרֹוֹת.

עכשו הנסיבות צווקות  
והבום באני.  
לאה מטה  
ויפויים קטנות בשמים.

.3

יש לה חזקה על חילכת השמים הזאת.  
היא גדרה אומה  
בכמיה שורות, כמה בתים,  
ושכנה שם צפור.  
הצפור קטעה מתועופת על המשא  
ומבריחת מושם את כל ברחילים.

.4

הרביה שעותה היה עומרה במלונה:  
בחוץ ראתה זנב של סוס  
שוכר את הקמסין;  
חלון אחר עוצם את בעליו;  
חלון אחר נפקח כמו אגס;  
חלון שיש בו מזונה  
בשביל אוחדים מעונה אחרת;  
חלון שעליו רוכץ  
רבורה שעירת כרס.

לא, היא אמרה,  
קחו מפה את הרבהה הזאת.  
אני בפנים, והיא בחוץ.  
לא, היא אמרה.

.5

הרביה שעותה היה ישבת במלונה  
כמו אספן עם זוכחת מגדרת.

.6

היה לה חתן בן שלש  
שנתן לה יד ברדפה במדרגות הגן.  
ברגע שגעה בירור,  
נקע הבטון  
ושניהם נעלמו בין גלי השושנים.

.7

היא אהבה את שאגאל  
ולא התבונתה בך.  
היא אהבה,  
ות התבונתה.  
היא מעד לא אהבה  
ונם בך לא התבונתה.

מעולם לא ראתה בחרה  
יותר מפורה אחר.

(ינואר, 1971).

כפי שמעיד התאריך שבשוליו, נכתב שיר זה בדיק שנה לאחר מותה של גולדברג – ממוחך של זמן ולא כהספר מידי, ועל כך מעידה גם כותרתו, שאי בה דיווח על מות המשוררת, אלא כוונה לכתוב דברים "לזכרה". יותר מכך – רגע קבורהה של גולדברג אינו נזכר בשיר (בניגוד לבחירותיהם של עמייחי וריבנער, למשל), אלא רק הידיעה האסונית, הפתאומית, על מותה, המגולמת ב"משב הינו הפתאומי" ובהדר האויר (כבעת התופצות פצצה), כמו נחוות מוחדר ברגע כתיבת השיר ובעת קרייאתו, בمعنى הווה מתמשך: "עלינו הטעשות צווקות ובהום באזני" (ההדגשה היא שלי – מ"ה). ההבדלים בין שיר זה לבן שירו של עמייחי בולטים ביותר – קרמי אינו מבקש לשרטט "דיקון", אלא מציג כמה "פרוגמנטים" שיחסר בינם לבין דמותה של גולדברג אינו תמיד ישיר. זאת ועוד, אין הוא מציג את עצמו כמשורר המספר יוצרת אחרת (בניגוד לעמייחי המזכיר את ההכרה "לכתב בנהת עצובה" על גולדברג, לאחר מותה), ואין הוא מזכיר את גולדברג כ"אם שירית", או כמו שס"עה לו עצמו בשירתו. גם עצם הגדרתה כ"משוררת" היא עקיפה מאוד ומשתמעת לכמה פנים בעייקר בשיר השלישי במחזור).<sup>78</sup> הכתיבה על גולדברג כאן היא בעייקר אנלוגית – וכך, גם אם קרמי אינו מזהה עצמו כ"משורר" בשיר – מתייאר דמותה ויצירתה של גולדברג עלות עדויות רבות על שירותו של קרמי ועל מאפייניה, כמו גם על עמדתו הפואטית.

למעשה, כבר כתיבתו של "הספר אנלוגי" כזה מאפיינת עמדה זו. את הכתיבה על الآخر כתיבה על ה"אני" (או את הבחירה לתאר את الآخر דרך ה"אני") אפשר להגדיר כעיקרונו פואטי חשוב בשירתו של קרמי כולה, בעיקר כשהדבר נוגע ל"אחרות" הנשית – כשהיא דמות או נמענה. הקיום דרך האחרת; גופה ותודעתה, הוא מנושאי התשתית של שירות קרמי, המכוננים לעיתים קרובות גם את הרטוריקה שלו. זה קיום שיש בו רוחה לצד חרדה גדולה מפני השתלטות, עד כדי ביטול מוחלט של ה"אני" האוטונומי. משירים רבים עולה לעיתים תחושה של טשטוש גבולות בין הדובר לנמענת שלו – לעיתים נדמה, למשל, כי היא חלק ממהוותו ומשמעותו, או שותכלית קומה ב"שיקופו" בלבד; במקרים אחרים – נעלמת ישותו שלו בתוכה. כך, יש קושי ליצור הבחנה ברורה בין שתי הדמויות. האישה היא, מחד גיסא, מושאה התבוננות עבורה הדבר, או מהות חיצונית לו, ומайдך גיסא, מי שבה הוא וואה את עצמו. העיסוק בכך בולט במיוחד בربים משירי הקובץ התנצלות

המחבר.<sup>79</sup> בחלקים הגדולים נעשו גם שימוש רב במוטיב המראת, על כפל פניו – כשלעתים היא אכן משקפת באופן מימי את דמותו החיצונית של האדם הניצב מולה, אך במקרים אחרים – מותפקת באופן החורג מ"תפקידת הטבעי" ומאפשרת ייצוג של העולם שבסביב המתבונן או עצם דרכו ניתן לעבור אל "עולםות אחרים" או להגיע עד פנימיותו של המתבונן.<sup>80</sup> הדמות הנשית הופכת בשירים רבים של כרמי ל"מראת" כזו עבור הדובר. בדומה לכך – נראה כי הדיבור על אודוות גולדברג ושירותה הוא גם דברי איש מודע עבورو, אם כי היא מתוארת בשיר כישות נפרדת מזו שלו (ובשונה מן התיאור העולה משיריו של ריבנर, שבו עסק במשך). זאת ועוד – רבים מן המאפיינים ה"נשיים" כביכול, המיויחסים לשירות גולדברג, שבים ונגלים דוקא בשירות כרמי – כמו גם בשיר של פנינו.

במרכזו של השיר ניצב העיסוק בעמדת המתבוננות ו"ליקוט המראות" של גולדברג. הוא עלולה בעiker מתיאורה של גולדברג בשיר הרבעי כמו שמצויה במצב תמיד של צפיה וציפייה: "הַרְבָּה שְׁעָוֹת הִתְהַזֵּב בְּחַלּוֹנָה", ובמקרה של "איסוף מראות", כפי שהוא מזכר בשיר החמישי. אגב, מעניין לשים לב לכך שכורמי מדמה את גולדברג ל"אספן", בלשון זכר (ולא ל"אספנית", למשל), באופן שיש בו אולי גם מחווה לאופן שבו הרבה לרוב גולדברג להציג את עצמה,<sup>81</sup> אך גם באופן המעלה על הדעת את הדמיון בינה לבינו על אף הבדלי המגדר. בהמשך רמז כרמי לשירה של גולדברג "הסתכלות בדברה",<sup>82</sup> אלא שבעוד שבשיר זה מדגישה גולדברג דוקא את הדמיון שבניה, כמתבוננת, בין הדבורה (שתייה) מצויות במרחב שאינו מעניק להן אושר – זו, בחדרה הסגור, זו – על המשחה), מדגיש כרמי דוקא את חירותה של הדבורה מול גולדברג – "אני בפנים והיא בחוץ". באופן כזה מועצתת תחושת הסגירות שבתיאור המשוררת.<sup>83</sup>

החלון וההשתקפות הם מסמלי המפתח בשירות גולדברג.<sup>84</sup> לעיתים קרובות ההשתקפות היא המכוננת את זהותן של הדובבות בשירה, הנדמות גם כבבאות של הנמענים הגברים שלهن.<sup>85</sup> אלא שמעניין לגנות כי במקודם תיארו של כרמי עומדים לא העצמים הנගלים למתבוננת בחוץ, אלא "חלונות אחרים", מואנשימים, אלהם היא צופה ("חלון אחר" עוזם את בְּעֵלָיו; / "חלון אחר נִפְקַח כְּמוֹ אֲגָם" וכו'). משמע, הציג שירתה של גולדברג כנסמכת על דינמיקה כפולה (ואולי אין-סופית כמעט) של השתקפות, כשותפות רבות מפרידות בינה לבין ה"משות" שקיומה אינו ודאי כלל. ועם זאת – אני סבורה כי כרמי דובר במידה לא פחותה גם על "עמדת המשורר" שלו, ועל כן ייתכן שהחלון الآخر" שהוא מזכיר אינו אלא חלונו שלו, ואולי אפילו אותו חלון המהדר גם בפתחת השיר שהוא עצמו כותב, בתיאור "המשמעות הצעוקות" או הנער המתבונן בחיזון הציפוריים שעל הגג. למעשה, החזורה השירים יכולים סובב סביב הראייה – כבר בפתחתו, בתיאור "הנער הקטן" הרואה את חזון הציפוריים שעל הגג. הזיכרון היישר שכרמי מזכיר מן המפגשים עם גולדברג נקשר אף הוא אל המתבוננות – "מעולם לא ראיתי בחרדה / יותר מפלה אֲחֵד". גם בדברים שנשא בעבר אזכיר לגולדברג, ציין את הישירות, הקופה את המשורר לרווח דברים כהוואיים [...] ובאותה שעה – הידיעה שראייה של ממש, הסתכלות של משורר, מגלה שאין דבר כהוואיתו!<sup>86</sup>

העיסוק במתבוננות, ב"לכידת הפרטים", בראיה באמצעות מראה או חלון, בטשטוש שבין בבאות והשתקפות לבין המזיאות – יסודות הנתפסים לרוב כ"נשיים"

כאשר הם מיוחסים לגולדברג,<sup>87</sup> תופס מקום מרכז ביוטר בשירת כרמי. לא בכדי הוא מצהיר כי: "מְרַגֵּעַ שְׁאַיִן אָוַרְבַּ לִידֵ חַלּוֹן/, שָׁוֹם ذְּבָר אַיְנוֹ מִתְחֹלֵל./ אִישׁ צָדִיק, עַשְׂה  
לְזַכָּרֶר/ לִמְעֵן יָבֹא הַפְּבוֹל".<sup>88</sup> יותר מכך – רבים משיריו של כרמי מתרחשים במרחב הסגור של החדר או של הבית. זהו מרחב ההתרחשות של רבים משיריו גולדברג, החותם, כאמור, גם את שירו של כרמי על אודותיה ("מעולם לא ראיתי בחדרה") ומופיע, כזכור, גם בשירו של עמייחי. מבחינות רבות, גורם מרחב ההתרחשות זהה כמה מן החיוויים הביקורתיים השיליליים יותר על שירתה של גולדברג, ובעיקר על שיריה הקובץ טבעות עשן,<sup>89</sup> שנתפסו כ"שירת נשית", המתיחסת אל התהום המוצמצם בלבד, בין אם המדבר במרחב המתואר של השיר ובין אם ב"חויה המוצמצמת", כביכול, שבמרכזו, ועד לממדיו המוקטנים של השיר.<sup>90</sup> אצל כרמי – החדר (או הבית) הוא מחוות ההתרחשות העיקרי של "מעשה האהבה", אך גם של היעדרה.<sup>91</sup> גם בשיר זה הוא מתואר כמו שושה תחת "רעפי ביתו".

השיר גודש גם בארכזים ישרים לשירה של גולדברג, ובעיקר – לעיסוק שלה במוותיב הצייפות. כבר השיר הראשון פותח בתיאור מעין "חzon אחרית הימים" המתרחש על גג ביתו של הדובר<sup>92</sup> – כאשר העורב והיונה, ציפורים השונות זו מזו במראן ובתדייתן,<sup>93</sup> מתגוררות בצחותא. בעלי הכנף הלו מופיעים רבות בשיריו גולדברג, ולמעשה – ניתן להציגם כשתי אופציות מנוגדות, הנוכחות בשירה, לעתים קרובות כבבאותו שלה עצמה או כרמיזה לכיוונים פואטיים שונים. כך, נזכר העורב כ"בזקן וגא... [...] שחו, מְלִגְלִג וְפֶפֶּחֶם"<sup>94</sup> ומולו – אותה "יונה תמה", שאור על כנפה.<sup>95</sup> מוטיב זה חוזר הן כביטוי ארס-פואטי מובהק, והן כחלק מן העיסוק בזיהות הנשית.<sup>96</sup> אחד מביטוייו מופיע במחזור השירים "בהרי ירושלים", שבו מתארת הדוברת את עצמה כמו ש"מְטַלֵּת כָּבֵן בֵּין הַרְכִּסִּים הַלְּלוֹ", אך גם כצייפור המוסיפה להתעופף: "אֵיקָה תּוֹכַל צְפֹר יְחִיקָה/ לְשֹׁאת אֶת כָּל הַשְּׁמִים!".<sup>97</sup> אבל כרמי מעדיף לתאר דוקא את עצמה של "הציפור הקטנה" שכוכחה להבריה "את כל הדחלילים" (אולי גם לאחר מות המשוררת עצמה). הפן הארס-פואטי של מוטיב הציפור מחדך אף הוא את הקשר שבין שני המשוררים – כרמי, היושב לאחר מות גולדברג בחדרו מאזין למשב היוונים, המבשות על פטירתה, אך בה בעת גם מתבונן בצייפורים, כמו ממשיק את זיקתה שלה אל "חלקת השמים" ואל אפשרויות המעוֹף.

את השיר חותם כרמי בנטיאתה הקפולה של גולדברג למינימליים אך בה בעה גם לסימבוליזם – "מעולם לא ראיתי בחדרה יותר מפרח אחד". קביעה זו היא מעניינת גם לנוכח התיאור המועצם, בעל הגוון הנסי-אגדי של "גלי השושנים", המופיע בחילוק השישי של השיר. לנוכח ה"גן" שבחוות – שגולדברג אינה מתואמת בו, כמתבקש, כאישה החווהחוויות אROTיות אלא רק כדי שילד בן שלוש נוטה לה הสด של הושתת יד<sup>98</sup> – בולטות עוד יותר נזירותו של הפרח הבודד שבחרדרה. עם זאת, נרמזות באמצעות הניגוד הזה גם אפשרויות אחרות בפואטיקה של גולדברג עצמה – מהסימבוליזם עז הצביעים ("על הפריחה") עד למודרניזם המינימליסטי בעט הלילה זהה.<sup>99</sup> למשל: ה"פרח האחד" עשוי להיות אובייקט בפני עצמו, ממש כשם שהוא עשוי להתרפרש כסמל להווות רחבות ומופשטות יותר. כך, מוגג ריבוי הפנים והסגנונות בשירה גולדברג, ותונעתו של כרמי בין

שתי אפשרויות התיאור והאופציות היפותטיות הללו מעידה גם על זיקתה של גולדברג כ"מדריכה" או מנהה, כשהאותו יلد שגולדברג פותחת בפניהם את "גני השושנים" שבתוכה הבטן עשוי להיות גם בן דמותו של כרמי עצמו, ממש כמו אותו "נער קטן" המופיע בראשית השיר – מעין "גרסאות שונות", רב-גיליות, של הדבר עצמו.

סיומו של מחוזר השירים מבלייע פן ארוטי עדין. השיר האחרון בו עוסקת באהבותיה של גולדברג: "היא אהבה / והתביעה". היא מאנ' לא אהבה / וגם בקע לא התביעה". כרמי אינו בוחר לצייר את דמותה ואת שירותה של גולדברג כבעלת זיקה כלשהי אל הקולקטיבי (ובשונה מעממי הבהיר דזוקא בקובץ שיריה מבייתי הישן), וכזה הוא גם החספס שלו על מותה – טקסט אישי, שאין בו כל דיבור בגוף ראשון רבים או הנכחה של סצנה ציבורית כלשהי. מבחינה זו, זהו טקסט אופייני לשירת כרמי – חלקו הארי של להה כולל שיריו אהבה. זהה שירה המתנזרת כמעט לכל אורכה ממירה פוליטית ברורה, ולכורה נצמת אל ה"אישי" באורת המוחס לרוב גם לשירת גולדברג. עמדתה המוצהרת של גולדברג בסוגיות הללו עלתה, כמובן, בעיקר בפולמוס בנושא כתיבת שיר מלחמה בשנות מלחמת העולם השנייה, <sup>100</sup> והוא גם מאפיין נוסף ששלו "מקוטלוג" שירתה באופן טבעי-ככינול באגד"ה השירה הנשית". עיסוקה החוזר ונשנה בנושא האהבה ולא פחות מכך ברגשי כאב ואכזבה הנלויים לאהבה שאינה ממושתת, הפק משכבר לאחד הנושאים העיקריים בשיח הביקורתי על שירותה, <sup>101</sup> ועם זאת – קרייה נוספת בשירה מגלה התיחסות מורכבת ורבת-משמעות למאורעות המלחמה, כמו גם להתרחשויות "קולקטיביות" נוספות. <sup>102</sup>

מעניין לגנות כי אחד הקווים העיקריים המשיקים בין שירות כרמי לבין זו של גולדברג הוא העיסוק האינטנסיבי בנושא האהבה על פניה השונים. כרמי מעד כי אהב את שיריו האהבה של גולדברג, <sup>103</sup> והאהבה בשירותו היא רבת-פנים: בתבוננות באישה, בקביעה כי "את מקומי"; ב"נאומים" שהוא שם בפי דמיות נשות ("נאום האלמנה", "נאום העזובה" וכו'); בחוויה האורטית, בפרידה ולעתים אף ב"עמדה הנשית" ככינול, של הציפייה: "בלכתח, השארת לי למשמר" (ואולי במתנה) / אֶת פֶּלְבָּתִ-הַצְפִּיה הָזֹאת / הַנּוֹזָה מִקְבֵּר השער והפעמן / ומאנושת הגפן לחלוון", הוא כותב. <sup>104</sup> עמדתו של כרמי שונא, כਮובן, מזו של גולדברג – והוא אירוניamente במידה רבה, ועם זאת, קל למצוא בשיריו גם שורות אחרות, כאלה שבמחוזר שיריו "דברים שבינו לבינה": "הפתאונה הזאת, לומר/ אַנְּיַ אָהָב אותך/ לִזְעָזָת הַקְּמִתִּים/ צוֹלְלִים בְּמַצְחָה/ לְשִׁמְעָ אֶת גּוֹפִי/ מְתַרְשֵׁ בְּקָרְבֵּךְ/ הַפְּנֵד הָזֶה, לומר/ אַנְּיַ אָהָב אותך/ שָׁמָא יִשְׁמַע הַלִּילָה/ קָול שְׁאֵין לוּ הַד". <sup>105</sup>

אלא שכשם שגולדברג לא זנחה מעשה גם את העיסוק בספרה הציבורית, ועל אף שהצחירה של "לא כתוב שירி מלחמה", ביטאה את עמדותיה האנטי-מלחמותיות באופנים רבים, בוחר גם כרמי בדרך דומה. זאת, על אף שהוא מתמקד באופן מובהק ב"אני האהוב", ומיד על הקושי שלו כתוב את "שירת האנחנו". <sup>106</sup> להוציא כמו משיריו המוקדמים, "תיאורים משדה הקרב" או עמדות פוליטיות-אידיאולוגיות נעדרים לכורה משירתו, אך הוא מבטא אותן לעיתים קרובות דזוקא דרך העיסוק בחוויותו של היחיד: שכן, "גוף-רבים, בעצם, איןנו גוף" ועל כן – רק באמצעות הניסיון "לומר

הכל מחדש / ביחיד ובהזה<sup>107</sup> נתן למשה לדבר גם על אודות החברתי, הלאומי או הפוליטי.

## ד

מן הקראה בשיריהם של עמייחי וכרמי עולמים הבדלים מסוימים בין אופני התיאור שלהם את דמותה של גולדברג, אולם בכלל, נדמה לי כי אין בהם חינה מן האופן שבו מצטיירת דמותה בתודעה הציובי של פי רוב (אישה בודדה, אהבת ילדים לא ילדים משל עצמה, פרופסור ועוד). מחרוז השירים של ריבנר, לעומת זאת, מציג אופציות מעט שונות. זהו מחרוז השירים הפחות ידוע מבין השלושה, אך אולי גם המתרך בהם. דומה כי יחסיו של ריבנר עם גולדברג היו הקרובים ביותר, כפי שהוא עצמו מuid – גולדברג הייתה זו שדאגה לפרסום שירו הראשון<sup>108</sup>, ואך הקדישה לו את אחד ממחזורי שירהו האחרונים, "טיול בהרים".<sup>109</sup> בכך שניים שימושו אחראי על עיזובנה: ריבנר הוא שדאג לערכיהם ולהוציאם לאור של שירה המקובצים, של סיפורה, מחזותיה ומאמריה ולפרסומו של שרירות החיים – קובץ השירים והצירות מעזובנה, ולמונוגרפיה ביקורתית חשובה על חייה ויצירתה, ש מבחינות רבות היוותה תשתיית לרבים ממאמרי הביקורת שנכתבו אחריה על יצירת גולדברג.<sup>110</sup>

למעשה, באופן פרדוקסלי, דומה כי בשיח על הספרות העברית ידוע ריבנר בעיקר כ"ambil לבית הדפוס" של כתבה של גולדברג, בעוד יצירתו השירית הענפה שלו עצמו כמו נשתחחה.<sup>111</sup> ניתן לתאר את ריבנר כאחד המשוררים השוליים יותר בקבוצת משוריין "דור המדינה". אחת הסיבות האפשריות לכך היא אולי עמדתו הנצחית כ"ז"ר" בתחום התרבות העברית וספרותה.<sup>112</sup> האם ניתן לשער כי "כאב שתי המולדות", שהתקבל כאשר נבט מתוך יצירתה של משוררת שהחלה לפרסם משיריה בשנות העשרים של המאה העשרים, לא זכה לאותה אהדה כאשר עלה באופן גליי ביצירתו של משורר שהחל לפרסם בעברית בשנות החמישים, עם קום המדינה? זהו, לכארה, הסבר עייתי, שכן חווית ההגירה ועמדת הזורע בולטה גם בשירותם של משוררים רבים בני דורו, ובראשם זך ועמייחי. אולם, פעמים רבות, וכי שראינו גם בשיר שהקדים עמייחי לגולדברג, זהה עמדה מוסתרת, מוסווית מאוד. הן זך והן עמייחי גם נטמו היבט בשירותם בתחום השיח הלאומי, כפי שהראתה חmortל צמיר.<sup>113</sup> לא כך ריבנר.

זאת ועוד – הביקורת נתה להציג את ריבנר כ"משורר שואה",<sup>114</sup> המתאבל על בני משפחתו שנספו בה, וזאת למרות קשת הנושאים הרחבה הקיימת בשיריו, ובאופן שצמצם מאוד את טווח הפרשנויות שלה.<sup>115</sup> הזיקות בין יצירתה של גולדברג ליצירתו של ריבנר רבota ביותר, אף שהוא עצמו מעיד דוקא על ההבדלים ביניהם, בעיקר ככל שהדבר נוגע להבניות של משקל וחיריה. ועם זאת, נדמה לי כי בשירותו מצליה ריבנר לעיתים קרובות לגעת במטפיזי שבתחום החולין, ו מבחינות רבות הוא מימוש את האידיאל שהציגה גולדברג ב"אומץ לחולין" – הגעה אל הנשגב דרך פירוק המציאות.

מחזורי השירים "אחר כך" כולל בקובץ אין להשיב שיצא לאור ב-1971.<sup>116</sup>

### אחר כך

#### עַפְרֹ זָרְקוּ עַל עַיִּנִּית הַגְּדוּלֹת

עַפְרֹ זָרְקוּ עַל עַיִּנִּית הַגְּדוּלֹת  
אֲבָנִים עַל דָּרוּבָה  
וּרְמָתָה תְּרִיכָה כַּלְתָּבָה אֲטִית  
עָשָׂו לְגֹרֶף קָטוֹן וּמְכֻעָר מְכֻרָה לְבָנִים  
כְּמוֹ צְפּוֹר שְׁאַזְרָדוּ כְּנַפְיָה  
וּרְכָבָה לְעֹז וּעְבָשׂוּ הִיא כָּאָבָן  
בֵּין אֲבָנִים הָאַלָּה בַּיּוֹם הַמְּתֻלָּבָב בָּאוֹרָו  
וּקְוָלָה אֲשֶׁר גָּלָה לְבָב  
קְוָצִים וְחַרְולִים  
דוֹמָה, מַחְבֵּיא עַצְמוֹ בְּלִבְקָוֶצִים וְחַרְולִים  
וְלֹא יִבְשֶׁר דָּבָר

#### וְאַחֲרֵי הַרְּעֵשׁ, הָאַרְמָה

וְאַחֲרֵי הַרְּעֵשׁ, הָאַרְמָה  
הַמְּנֻדָּרָה, הַחֲבוּבָה  
וְהַשְּׁמָשׁ בְּחַצִּי שָׁמִים  
וְהַעֲיר מִתְּהֻרְּשָׁת לְשָׁבָת  
וְהַמְּאָבוֹת מִבְּחִיקּוֹת בְּלִבְנָו קָשָׁה  
וְהַמְּלִילִים נְטוּלוֹת פְּנִים  
שְׁנִינוּ וְהַלְּכָנוּ בְּלִעְדָּה  
בְּרָחוּבּוֹת הַהּוּמִים שְׁהִיוּ רַיִם מְאָרָם  
וְכָרְסִירָנוֹת כְּמוֹ כְּלָבִים שׁוֹטִים

#### אִם קְטָבָה, לְבָבָה

אִם קְטָבָה, לְבָבָה, בְּעִינִים פְּעוּרוֹת  
עֹזֶם תַּעֲלֵל הַסְּפָף, שְׁקָפָה  
לְפִנֵּי הַאֲפָלָה אֲשֶׁר בְּפָנִים. הָאַרְמָה  
אוֹר מִסְמָא פְּנִיָּה הַרְּחֹזָקִים  
הַגּוֹשְׁשִׁים אָוֹת אֲתָר אָוֹת  
בְּכָל אֲשֶׁר קִיהָ הָוֹה. גּוֹפָה  
לֹא עָד שָׁלָה.  
אָש בְּמוֹשָׁה, קְוָלָה

נשבר וכא ממקומות שותקים:  
 "אני אוכלת. ואני ישנה.  
 איני מבינה.  
 אָתָּה, לא, אַתָּה  
 אומר, אָתָּם אָמַרְתֶּם דְּבָרִים?"

קָטָנָה, לְבָנָה, שְׁהִתָּה

לִפְנּוֹת בָּקָר נִפְטָרָה לְעוֹלָמָה  
 לִפְנּוֹת בָּקָר נִפְטָרָה לְעוֹלָמָה  
 לִפְנּוֹת בָּקָר

אֱלֹהִים  
 נִפְשָׁה יְדָעָה חָלוֹפִים חָרִישִׁים

שְׁעַם בִּינְעָר רַאֲתִי  
 אֵיךְ צָמָחָו הַגְּרָגִירִים שְׁחוֹרִים בֵּין אַצְבָּעָתִים

אֵיךְ שְׁחַקָּה חָרִים בְּשִׁפְתִּיחָה  
 אֵיךְ הָגַשָּׁם בְּגֻפָה

אַחֲרֵי כָּךְ הַתְּפִרְקָה אֶת קָוָלָה  
 וְגַםְתָּה, אֶת חַמְתָּה, תְּשִׁקְתָּה  
 אֶת סְרוֹבָה, אֶת  
 פְּנִيهָ לִפְנּוֹת בָּקָר

זֶה הָיָה טָרוּף

זֶה הָיָה טָרוּף  
 רְאִשִּׁים לְבָנִים מְכַטִּים שְׁחוֹרִים הַסְּטוֹפְפּוּ בְּצֵל הַאֲחָל  
 נִשְׁאוּ דְּכָרִים שְׁחוּ דְּמָמָה. נִשְׁאוּ אַוְתָּה  
 זֶה הָיָה טָרוּף. רַצִּיתִי לְזֹמֶר לָהּ "אַתָּה  
 "מַה שְׁלֹמָךְ?"  
 זֶה הָיָה טָרוּף נֹרָא

אַפְּהָחִיתָה שֶׁם, הָאַשָּׁה הַקָּנָה, מַקּוֹרִים נִקְרְוּ אֶת עִינֵיכֶם  
 שֶׁם עַמְקָה אֲפִים אֶרְצָה, קֹוֹץ שְׁבָרוֹ  
 כָּלָם רָאוּ, כָּלָם רָאוּ אַוְתָה עֲוֹרָת  
 אַשָּׁה זָקָנָה מַעַל בָּור בְּתָה

צפור הטעופה, עמלה באoir, תיר לא תיר, פתאום נפלה  
לטפה מן החרים התפתל הכביש, בחפזון  
חלפו העולים ויורדים. היה אור חושך שורשים

למה מצפים עוד? למה אנחנו מצפים?  
הרי היא לא תקום  
הלווי והמקום ימתיק לה עפה

אַבְנִים קַיּו בִּידֵיכֶךָ

אַבְנִים קַיּו בִּידֵיכֶךָ  
לְצָפִים. מֵה עֹבֵר עַלְיָה  
עַכְשָׂו. בְּמַשְׁמַר  
מִסְבִּיבָה

דִּימִיתִי, פָנִים יִשׁ

דִּימִיתִי, פָנִים יִשׁ לְכָאָן  
וּלְכָאָן. מַלְבִּי בְּרִיתִי  
יִשׁ גַּם יוֹפִי בְּמַהוֹת. אַפְפָה  
קָר. לְסָגָד. לְפָעָמִים  
הִיא עֹוֹמֶדֶת בְּחָלוֹם מַכְיָתָה בְּצַל  
מַכְיָתָה בְּעֵינִים עֹוֹבְרוֹת בְּצַל  
עַל שְׁפָמִי טָעַם מַר  
לֹא אָמַר, לֹא  
אָמַר  
אַנְיִ טֹועָה, תֹזֵעָה בְּהָר  
אַבְיב רַעַב  
פּוֹרֵץ, מַתְגַּנְפֵל, מַתְאָהָה תָאָה, שָׁמֶשׁ שׁוֹטֵר יָרָק.  
אַנְיִ  
יְקָה וְרוֹיָה כְּמוֹ שִׁיר שְׁעַבָּר בְּעַשְׁבָּ  
אַנְיִ מַתְכּוֹל שְׁלַשּׁוֹם, מַיְעַר שְׁלַמְדָנִי לְנַשּׁוּם  
אַחֲרָ כָּה  
הַרְעִשׁ, אַחֲרָ כָּה הָאַרְמָה  
הַמְּנֻדְּרָה, אַחֲרָ כָּה

מחזور שירי הזיכרון שכתב ריבנער לגולדברג מציע אפשרות מרתקת של דיאלוג פואטי –  
ריבנער הוא היחיד מבין השלושה שאינו רק משבע בשיריו ארכזים לשידרה של גולדברג  
אלא מטעמי בתוכו שילתו שלו, להנה למשה, את מילוותיה של גולדברג – ובאופן שיש

לו גם השלכות מגדריות מעניינות. עם זאת – זהו גם מחוזר השירים היחיד ששמה של גולדברג אינו נזכר בו ישירות.<sup>117</sup> הוא פורסם שנה לאחר מותה של גולדברג, ועם זאת כולל שבעה שירים המתמקדים, לפחות בחלקם, דזוקא ביום קבורהה של גולדברג (וזאת, בדומה לעמדת המוצא של שירו של עמייחי, ובשונה מזו של כרמי). אף אחד מהם אינו נחתם בסימן פיסוק, באופן המעיצים את תחושת ההתאבלות התמידית. השירים הללו צומחים, כביכול, מתוך רגעי הקבורה: העפר הנזרק על הקבר, האדמה המידדרת. ואף על פי כן, מחוזר השירים אינו עוקב באופן קרונולוגי אחרי הפטירה והקבורה: דזוקא השיר הרביעי בו חוזר אל רגע הפטירה ("לפנות בקר נטירה לעולמה"), זהה שאחריו – אל הרגעים שטרם הקבורה ("ראשים לבנים מכךיים שחורים הסתוּפּוי בצל האָלָל / נְשָׂאָו דְּבָרִים שָׁהָיו דְּמָהָה. נְשָׂאָו אָוֹתָה"). שני השירים האחידונים נדמים כמעט "פּוֹסְט מַוְרָטִים" לשעות הקבורה, מරחק, רב יותר ("אחרךך"), ויש בהם (ובעיקר בשיר האחרון) מעין ניסיון להתמודד עם ההיעדר, ולשרטט מחדש את דמותה של גולדברג – אותה דמות רכה כלבה אטית, שהשיר הראשון מתוארת הפיכתה ל"גוף קטן ומכוור מכורך לבנים".

דומה כי מחוזר השירים כלו עסק באבדון הפנים" זהה – בהילקוחותה של גולדברג מן העולם וממן השירה: עיניה מכוסות עפר; המילims הופכות פנים; הפנים "מפורקות" ברגע המיתה, לפנות בוקר. רק בשיר האחרון, לנוכח זאת, מתוארת היכולת לדמות מחדש את הפנים, דרך כתיבה בקול המותמאג בהזה של גולדברג. כמו בשירו של עמייחי, גם כאן קיימת תנועה תמידית בין הגופים המדברים, וגם ריבניר מנסה לדבר לעיתים בלשון רבים, אולי בשם דור אוחהדי של גולדברג: "פְּנֵינוּ וְהַלְכָנוּ בְּלָדֵינוּ / בְּרַחֲבוֹת הַחֹמִים שָׁהָיו בְּרִיקִים מַאֲדָם"; "לִמְהַפְּצִיפִּים עָזָן? לִמְהַעֲנִיחָנוּ מַצְפִּים? / הַרְיָה הִיא לֹא תִּקְוֹם". אולם, זהו בראש ובראשונה שיר אישי מאד, אוחז אימה ממותה של גולדברג וממן המות בכלל. תחושת האימה עולה ביתר שאת מן השיר החמישי ("זה היה טירוף"), המתאר את אמה של גולדברג (אולי חלק מראיתה של גולדברג עצמה כ"אם" עבר ריבניר): האם, שמקורות מנקרים את עיניה והיא כמו לוכה בעיורון – ביטוי מטפורי רב-עצמה לצער, לנוכח תמורות המתחוללות במרחב שסביב, כמו מתרחשות באופן בויזמני: נפילתה של הציפור (המהדדת את דימוייה של גולדברג ל"ציפור שצרכו כנפיה" בשיר הראשון במחוזר); הכביש המתפתל.

אולם, במחוזר השירים זהה מבקש ריבניר גם לשרטט את דמותה של גולדברג – אין הוא מציג אותה ישרות כמשמעות, אלא בוחר באזכורים מטוניים וסינקדוכיים שלה (עינים, גרון, קול ועוד) ובហזקי זיכרונו, SMBוכיסים בעיקר על חוויות חושיות. נראה כי ריבניר בוחר להציג דזוקא את הפן הנ"אייבי", השורי ברגע בלתי אמצעי בעולם, תוכנות יסוד המאפיינית גם את יצירתה של גולדברג.<sup>118</sup> כמו אצל עמייחי, גם כאן מתוארת גולדברג כמו "מחוללת שניים" בעולם, אך בעיקר בעודה בחיים (ולא בעצם מותה, כפי שהוא מדווח על ידי עמייחי), ובזיקה חיוניות וחוויות אל הטבע, כמעט באורה רומנטו-ילידותי: "זוקלה אָשָׁר גָּלָה לְבָב / קֹצִים וְחַרְולִים / דָוָמָה, מַקְבִּיא עָצָמוּ בְּלֵב קֹצִים וְחַרְולִים / וְלֹא יִבְעַץ דָּבָר".<sup>119</sup> כך גם בשיר החמישי, החוזר אל זיכרונו של טויל בירע: "פעם בִּינְעָר רְאִיתִי / אֵיךְ צִמְחָיו הַגְּרוּגְרִים הַשְׁתָּוּרִים בֵּין אַצְבָּעָתָה / / אֵיךְ שְׁתָּקָה הָרִום

בשפתה/ איך הָגָשָׁם בְּגֹפָה". גולדברג אינה מתוארת באמצעות הסצנות המוכרות של היישבה בחרדר, אלא דזוקה בתוך מרחבים פתוחים (המאפיינים גם הם רבים משיריה, בנויגוד להנחה המקובלת).

גם הדימויים הלוקחים מותו שיריה של גולדברג עצם הם בעיקר אלה הנקשרים אל המרחבים הפתוחים. אחד "הטקסטים הסמוניים" של שיר זה, כמו בשירו של עמייחי, הוא מחרור השירים "בהר ירושלים", המקביל, כמובן, למשמעות רבה מן ההקשר של הקבורה בהרי ירושלים, כשלגולדברג עצמה היא "מורטת בין הרכסים". כך, נזכרת בשיר החמיישי הציפור המתעופפת ועומדת באוויר "תיר לא תיר", והאמירה: "אַבְנִים הַיִּבְדִּיל / לְצִפְרִים" – כמו הייתה מחלקת אוכל לבני הכנס, אך בה בעת גם מי שהוא עצמה "ציפ/or" ו"אַבְן" בד בבד.<sup>120</sup> התיאור הזה רומז גם ליכולותיה המכשפות של גולדברג – מי שיש בכוחה להפוך "אבני" למזון לציפורים היא מי שיכלה להציג את האבניים כישיות שיריות ולהעניק להם לדום. כך שבנה גולדברג ומתוארת בשיר כקוסמת הנוגעת לטבע. את התיאורים הללו אפשר לקשר גם לפואטיקה של ריבניר עצמו. ברבים משיריו, ריבניר (וזאת אולי בנויגוד גמור לזק, למשל) מתרחק מן המבוי האינטלקטואלי. ריבניר משיריו כוללים התבוננות מדויקות, על הגבול שבין האימפרסיוניסטי לאקספרסיוניסטי, בעולם שסביב, על פרטיו ותמונה הטבע שלו.<sup>121</sup> באחד משיריו הראשונים הוא מצהיר כי "אין גבול לפֶּטֶט / הַצּוֹפָה / בְּגָשָׁג, בְּגָחָה,<sup>122</sup> ובשיר אחר כי "אני אהיה חָפָן עַפֶּר או קְמַץ מֵיִם / מְרַגִּים אֶת צָמָוֹנָם שֶׁל קֹזׁ וּשֶׁל חָרוֹל".<sup>123</sup> נראה לי כי לא בכדי מופיעה המילה "חרול" גם בשיר של פניני, בתיאורה של גולדברג. שכן, נקודת המוצא של שיר ריבניר קרובה לזו של שיריהם משירי גולדברג, אם כי לעיתים קרובות הם עוברים תמורות, המקרבות אותם אל הפנטסטי ועל הנורא (רושם העולה, אגב, גם מחלק משיריה המאוחרים יותר של גולדברג).

בשל קוצר הירעה לא אוכל להציג כאן קריאה מקיפה במחזר השירים כולם, ועל כן אני מעוניינת להתמקד בקריאה בשני שירים מתוכו – הראשון הוא השיר השלישי, ששמו "אם קטינה, לבנה". קריאה במחזר כולם מעלה על הדעת, שאוთה אם שכותרת אינה אלא אמה של גולדברג (הנזכרת בשיר החמיישי כמי שניצבת מעל לבור קבורה של בתה). גם בשיר השלישי מתוארת האם כמי ש"עומקתה על הפסף, [...] / לפנִי האפָלה אַשְׁר בְּפָנָים. הַאֲדָמָה". גם כאן היא מוצגת כסומאות ("אור מִסְפָּא פָּנִים הַרְחֹקִים"). אך לעומת זאת – אפשר לטעון כי אותה "אם קטינה, לבנה", אינה אלא גולדברג עצמה, אולי בمعنى רגע של "תחייה מחודשת", על הסף שבין חיים למוות, באותו מצב שבו "גֹּפָה / לא עוד שֶׁלֶה". וכך – גולדברג החולה היא-היא המתקשה להבין מי עומד מולה, ותוהה האם "אַתָּה, אַתָּה / אָמָר, אָתָּם אָמָרים דְּבָרִ-מָה?" (הבלבול המגדרי אינו מקרי כאן, לדעתי, והוא נקשר גם לשיר האחרון, שבו אדון בהמשך), ויתכן שאין זו אלא דמות המשוררת, שקופה נשרב,<sup>124</sup> עד לפטירתה המתוארת בשיר הבא. יותר מכך – בפתחתו של הספר שארית החיים, שיצא אף הוא לאור ב-1971, מצוין צור מפורסם של גולדברג עצמה, בו היא מתארת את רגע קבורהה – דמות שוכבת בבור ומעליה גוחנת דמות אחרת. נדמה לי כי שירו של ריבניר מכונן מאוד אל החיזון העצמי הזה, של רגע המיתה, המתגלה בצורה<sup>125</sup> ובאופן מתוחכם מאוד – זהו הרגע שבו "מציר" ריבניר את גולדברג בשירו, גם כאשר היא מעבר למוות

ולאחר תיאורי הקבורה, אך תוך זיקה לדימוי המוות שלה עצמה, ואולי אף תוך שכפול שלו. מעבר לכך, תיאורה של גולדברג כ"אם קטנה לבנה, שהייתה" מעיד יותר מכל על הזיקה העזה, הכמו-משפחתית, שהוא חש כלפיה.



רישום של לאה גולדברג מותק שאירת החיים (1971)

הזיקה זו עולה גם מן הבחרות הפואטיות של ריבניר בשיר האחרון במחזור. השיר פותח באלוזיה לשיר "סיום", שירה הידוע של גולדברג מחזור השירים "סיום" בקובץ מביתו היישן (אותו קובץ, הנזכר גם בשירו של עמייח):

דְּמִיתִי, שְׁהִזְפֹּן עָמֵד מִלְכָת  
שְׁעֹזֶד עֲזָרִים כָּאֵז בְּלִבְלָבָם  
עָצֵי תְּפִיתָה, אוֹ גָּנֵי שְׁלָבָת  
פּוֹרְשִׁים כָּאֵז אֶת שְׁטִיחַ זְהָבָם

גולדברג שבה אל עולם ילדותה שנחרב ואילו ריבניר מנסה בשירו לדמות את פניה ("כמו לא נחרב עליינו עולמנו"), להחיקות את חיכרונו הפטרי שלו דרך "פרקטיות הזיכרון" שלה. הוא מתאר אותה כך: "לְפָעָמִים הִיא עָמְדָת בְּחִלּוֹם מִבְּיַתָּה בְּצִלּוֹן / מִבְּיַתָּה בְּעִינֵינוּם עֲבוּרוֹת בְּצִילּוֹן".

השיבוש כאן אינו מקרי – במקום לומר "עומדת בחלון" גולדברג ניצבת בחלומו של ריבנר, אך מתוך אותה עמדת התבוננות נצחית; תחת "הצל העבר" מתחלים ("אדם להבל דמה, ימיו צל עבר", תהלים 4), חלק מן החידלון, מוסיפות עיניה של גולדברג לה התבונן בששורר הצער ממנה, הכותב על אודוטיה. אבל המבט הזה, של האם השירית, הנדמית כrhoת רפאים, הוא גם מבט משתק ומבלבל, כפי שמעידים טורי השיר הבאים, הקטועים, כמו הדיבור השيري אינו מתאפשר: "לא אפר, לא אפר/ אני טועה, תועה בפה".<sup>126</sup> גם הבחירה ב"הה" היא רבת-משמעות בהקשר של גולדברג, ורמזת לשירה בשם זה, העוסק אף הוא באימת האלים.<sup>127</sup> אך בתוך האkos זהה עולה האביב, הממשיך מותך רץ מהיר של פעילים, ללא מילוט קישור: "פָּרִץ, מִתְּנַפֵּל, מִתְּאֹוֹתָהּ פָּאָה, שָׁמֶשׁ שׁוֹטֵף יָרֵךְ".

את המשפט השيري הזה ממשיכה המילה "אני" המשוויה בסיום הטור השيري הבא, הריק. לכואורה, היא ממשיכה את דבריו של "האני הדובר" בשיר כולם, אך מיד מסתבר כי "אני" של ריבנר מתמזג עם זה של גולדברג, עם המובאה הישירה, בשיבוש קל, מותך שירה "משירי האשה הזורה" – אחד ממחוזורי שיריה המאוחרים, מותך עם הילדה הזהה.<sup>128</sup> המשעה הפואטי של ריבנר כאן הוא מרגש בעצמתו – לא זאת בלבד שהוא מטמע את דבריה של גולדברג בתוך אלה שלו, את "זירות" כביכול בתוך הדיבור האינטימי שלו עצמו, אלא גם יותר מכך – ריבנר בוחר דזוקה במה שאצל גולדברג נתפס כ"דמota של האישה הזורה" – ובמילים שבאמצעותן היא מתארת את הדמות השונהמנה באופן באופן ביזור לכואורה, אך בה בעת – מהוות מחותי מדמותה. גם שירה של גולדברג עוסק, למעשה, ב"כפילות הזיהוות" שהשתתייכות ובכמיהה התמידית אל "הארץ המתה", אל הפטירות ואל טחנות הרוח. אבל ריבנר הופך אותם ל"יעונג נאמן של עצמה, והוא דזוקא של "האישה הזורה", הנקשר, כמובן, לתחשויותיו שלו.

גולדברג של ריבנר היא זו השicity אל העיר (אותו יעד שבו צומחים מבין אצבעותיה גורגרים), אל מושותו של העולם הישן, אל הנופים האחרים. כאשר הוא מזהה גם את עצמו עם המילים הללו, הוא מציג גם את עצמו כמי שישיך ל"תמלול שלশום" ולירקות העיר האירופי. האסטרטגייה הפואטית שהוא נוקט כאן היא בעינני הנזועה ביוטר לעומת אלה של המשוררים האחרים – הוא יוצר כאן שיר פוליפוני, רב-יקולות ורב-מגדרים, המנכיה את גולדברג לא רק באמצעות תיאורה, אלא בדיבורה הישיר ובAMILותה – דרך קולו שלו ושירו שלו, תחששה העולה גם מן החזרות המצלוליות הרבות בשיר (בעיקר על צלילים שורקים), היוצרות אף הן מעין מערך של הדוחדים.

בשירה "הסתכלות בדבורה" (שהוזכר לעיל), מוקונת גולדברג על גורלה המר של בת שיחה המכונפת: "מִזְבַּשְׁךָ? מַיְזַכְּר אֶת דְּבַשְׁךָ? הַזָּא שָׁם, הַרְחָק, בְּפִזְרָת".<sup>129</sup> אני סבורה כי שירתה שלה לא זו בלבד שלא נשכח, אלא הוסיפה (ואולי אף מוסיפה) להדחד שוב ושוב בAMILותיהם של יוצרים אחרים. כבר מן הדיוון בשלוות מחזורי השירים שנכתבו לזכרה עלילים האופניים המגוניים שבהם נוכחות יצירה דמותה ביצירת המשוררים הצעירים ממנה. אני מקווה שהוא פתיח לкриאה רחבה יותר, בטקסטים רבים נוספים, שתציג את שירת גולדברג כאחד ממקורות ההשפעה וההשראה החשובים של השירה העברית במאה העשורים.<sup>130</sup> יותר מכך – אני סבורה שהצגתה של גולדברג כ"אם

שירית" ומקור השפעה חשובם של המשוררים בני "דור המדינה" ועל הפהואטיקה שלהם, פותחת פתח להתבוננות מוחדשת בכמה מהנחות היסוד של ההיסטוריה של השירה העברית החדשה: החל בחשיפת הדיאלוג הבין-מדורי והבין-זרי החוזר ונשנה בה; דרך ראייתה של השירה כזירה של דיאלוג ולאו דווקא של מאבק כמו-אדיפלי; ועד לערעור על סיווגי הדורות הספרותיים המקובלים. שכן, חשוב לציין, כי המשוררים שבהם עסקתי במאמר זה, כמו גם משוררים נוספים שהושפכו משירתה של "דור המדינה" בשירה העברית: בהכרח המשוררים הבולטים בתיאורים המקובלים של "דור המדינה" בשירה העברית: עמייחי וכרמי שיכים על פי מועד לידתם לדור מוקדם יותר, וטובה ריבנער הוא כאמור "משורר שליל" בתיאורים הללו. ואך על פי כן – מבחנות פואטיות ואחרות שיריהם הם בשור מברשותם של התקופה והדור שבו כתבו לא פחות משיריו של נתן זך, למשל. עובדה זו מעוררת תהיות על הנחות היסוד שbehشتיתה של ההיסטוריה של השירה העברית, שהושפעה לא אחת בעיקר מן המניפסטים וממן הוצאות הגלויות של הוצרים הבולטים של בני "דור המדינה"<sup>131</sup> ומנטוייתם להציג בכל מחיר את החידוש שבסופואטיקה של דורם, גם במחיר ויתור על תיאור זיקות של המשכויות, חוזה או מעגליות, המאפיינות את יצירתם במובנים רבים.

#### אוניברסיטה בנ-גוריון בנגב

#### הערות

- 1 מרכיבים כלולים בקובץ שאירת החזים, שיצא לאור ב-1971: לאה גולדברג, שאירת החזים: שירים ורישומים מן העזבון, תל-אביב: ספרית פועלים, 1971.
- 2 למעשה, החל מן הקינות המקוראות המפורסמות, ובראשן, כמובן, קינת דוד על מות יהונתן רעו (שנואל ב א, יז-כ), דרך שיריה הקינה המפורסמים שכתו משוריין ספרד (ביניהם, לדוגמה, קינותיו המפורסמות של אבן-גבירול על מות יקוטיאל ועוד).
- 3 שיר זה ידוע במיוחד בשל אמרתו של אודן, המופיעתו בו, כי "אין השירה גורמת למאומה לקרות" (ויסטן יוז אודן, "לזכו של וו. ב. ייטס", מן אכילת ושירים אחרים, מאנגלית: עמינדב דיקמן, ירושלים: כרמל, 1998). בשירה העברית בולטים בעיקר שירים וביבים שהוקדשו לדמותו של חיים נחמן ביאליק. נורית גוברין, שבסקה בשירים המעלים על נס את דמותו של חיים יוסף ברנר, מגדירה אותם כ"שירי דיקון" (נורית גוברין, צריבה: שירות התרבות לבנון, תל-אביב: משרד התרבות – ההוצאה לאור, 1995).
- 4 כבר הניסيون להכרייע לאיזה "דור ספרותי" משותיכים השלושה, מעיד על הביעתיות הרבה שבאים השוויכים מן הסוג הזה. עמייחי וריבנער נולדו ב-1924 וט' כרמי ב-1925. שלושתם הוציאו לאור את קבצי השירדים הראשונים שלהם בשנות החמישים (עכשווי ובמים האחרונים, 1955; האש באבן, 1957; מום וחלום, 1951). אך בעוד ט' כרמי משוויך (אם בכלל) למה שמכונה "דור הפלמ"ח", עמייחי וריבנער מוגדרים לרוב כ"בני דור המדינה", ועל כך בהמשך.
- 5 גם במשמעות הבכתיינאנית שיש למשג זה. על אף שבכתיין גורס כי השירה אינה כר נוה לדיאלוגיות ולפוליפוניה (מייכאל באחטין, הדיבר ברומן, מרסויס: ארי אברן, תל-אביב: ספרית פועלים, [1934-1935], אני סבורה שהקריה בשיריו הזיכרין פותחת פתח גם להתבוננות שונה בה ובנחות היסוד של בכתיין).

Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973 6

אבידב ליפסקר, "השיח על הרופוליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", מכון ג (2002), 7

עמ' 5-32. 7

בעיקר בספרו בודדים במנעדם: דן מירון, בודדים במנעדם: לדיזוגנה של הרופוליקה הספרותית העברית בתקופת המאה העשירה, תל-אביב: עם עובד, 1987. 8

חמותל צמיר, בשם הנזק: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמשים והששים, ירושלים ובר-אש�ע: כתר ומרכז הקשורים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006. 9

נתן זן, "הרוחניים על שירות אלתרמן", עכשווי 4-3 (אביב 1959), עמ' 109-122. 10

על האספקטים הפלטיטים של מושג ה"דור" בספרות העברית ראו גם מנחם ברינcker, "דור המדרינה": מושג תרבותי ופוליטי", יוסי מאלי (עורך), מלחמות, מהפכות וזהות דורית, תל-אביב: עם עובד, 2001, עמ' 143-157. 11

Sandra M. Gilbert and Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven: Yale University Press, 1979 12

מחקר חלוצי זה היה תשתית למחקרים פמיניסטיים רבים נוספים, שבמרכזה הניסיון להציג מערכת חלופית של זיקות ספרותיות, בעיקר בין יוצרים-נשים מדורות שונות. 13

דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגנות: על שתי התחלות בשירה הארץישראלית המודרנית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 160-161. 14

שם, עמ' 161. 14

בקשר זה, מירון, בספרו שהזכיר לעיל משתק מבחן רבות אחרות "הנחות יסוד נסתורות" כאשר הוא טוען שלאה גולדברג, ובעקבותה ממשורדות-נשים נספות, נתו דוקא אל "האגף השמרני" ביחס לשירותם של ממשורדים הגברים בני דורה. על כך, ועל המושג "סינדרום לאה גולדברג", ראו מירון, הערת 13 לעיל, עמ' 173-177. 15

על גולדברג ורביקוביץ' בהקשר זה ראו מאירה של חיה שחם, "משוררת בקהל ממשורדים: על התקבלות שירותן של לאה גולדברג ודליה ורביקוביץ' על ידי ביקורת זמנן", סדן: מחקרים בספרות עברית ב (1996), עמ' 203-240; וכן, צמיר, הערת 9 לעיל, עמ' 133-134. עם זאת, חשוב לציין כי שיכחה של שירות רביקוביץ' לשירות "דור המדרינה" הוא מאוחר יותר: היא לא השתיכאה, למשל, ל"חברות לקראת", ומבחינות רבות חוגגת שירותה המקודמת גם מן המאפיינים הפוואטיים שאותם ביקשו זו ועימיה להבליט בשירותם. 16

גם "האמהות המייסדות" הנזכורות בכותרת ספרו של מירון (הערה 13 לעיל) הן בראש ובראשונה אמהות לבנות ממשוררות, הצעירות מהן. מירון ממעט לעסוק בספר זה בהשפעות ובחבות יותר שהיו לשירות הנשים העברית על השירה העברית בכללותה. 17

בין היתר, ראו מאירה של ענת וייסמן על הזיקות שבין יצירה לאה גולדברג לבין של אברהם בז'יצ'ק ("המזרע כפלמוס", רות קרטזון-בלום וענת וייסמן ועודכו), פגישות עם ממשוררות: מתחות ומזהקרים על יצירותה של לאה גולדברג, תל-אביב: האוניברסיטה העברית וספרית פועלם, 2000, עמ' 74-97); מאמריהן של חמותל צמיר ומעין הראל על "עמדת הנביא" של דליה ורביקוביץ' בברופוט; ורינה של שירות סטויו במשמעותו הפואטית הרהבות שיש ליחס אבות ובנות בשירותן של תרצה אתר, דליה ורביקוביץ' ויונה וולך (שירות סתיו, "אבא אני כוכשת": יחס אבות ובנות בשירה העברית בשנות הששים על פי שירותן של דליה ורביקוביץ', תרצה אתר ויונה וולך", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2007). 18

19 וראו, בין היתר: מירון, הערת 13 לעיל, עמ' 96-90

the Politics of Simplicity in Modernist Hebrew Pottery: Rereading David Fogel", *Pfrooftexts* 13, 1 (1993), pp. 21-43; Chana Kronfeld, "Fogel and Modernism: A Liminal Moment in Hebrew Literary History", *Pfrooftexts* 13, 1 (1993), pp. 45-63

20 מיכאל גלומן, "שירת נשים במודרניזם", *זיהה ב-פורה (עורכת)*, אדרת לבניין: ספר היובל לבניין הרשכט, ב, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001-1999, עמ' 147.

21 קריאה מודוקדקת במה שנתפס כ"מניפסט של בני הדור", אלא היא רשותו של זו"אALKIMON הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירותנו", שהתפרסמה ב-27/9/1966 במוסך הספרות של הארץ, מגלה הסטייגיות החוזרת ונשנות של זו"א מן ההצלחות שהוא עצמו מציע בעניין זה.

22 נתן זו"א, "יאית את הגשם? אנחנו שקטים", א"ב יפה (עורך), לאה גולדברג: מבחר מאמרים על יצירותה, תל-אביב: עם עובד, 1980, עמ' 70-79; דן מירון, "על שירי לאה גולדברג", הארץ (1/1/1960).

23 ראו טוביה ריבנער, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 162-163.

24 ראו מאמרה של זיוה שמייר, "הסתכלות בדכורה": דיוון המשורר כאיש זקן", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, הערת 18 לעיל, עמ' 213-184.

25 עמיה ליבליך, אל לאה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 83.

26 אני סבורה שמענין לבחון את ההבדלים בין יצירתם של משוררי "דור המדינה" גם באמצעות הצד הגיאוגרפי הזה, של "משוררי ירושלים" מול "משוררי תל-אביב".

27 ריבנער, הערת 23 לעיל, עמ' 162.

28 ליבליך, הערת 25 לעיל, עמ' 215-216.

29 טוביה ריבנער, ציימס ארכטס גטרים, תל-אביב: קשב לשירה, 2006.

30 על שירת ט' כרמי (רשימה מס' 1958): "הים האחרון", האומץ לחולין: בחינות ותענימים בספרותנו החדשנה, טוביה ריבנער (עורך), לאה גולדברג - כתבים, תל-אביב: ספרית פועלים, 1976, עמ' 209-208; על שירת עמיהי (רשימות מס' 1957): "עד ברזיל", שם, עמ' 217-219; "גפן היין שכברמי זרים", שם, עמ' 220-222.

31 ראו לציין כי בקובץ שירה הספר השליישי, הקדישה דליה רביבוץ את שירה "הקרפודים" ללאה גולדברג, אך אין הוא עוסקת במישרין בדמותה של המשוררת, ואך לא ניתן לשיכנו לדיוון ב"שירי זיכרון" מאחר שנכתב ב-1965. שיר מענין אחר הוא זה שככבה אסתר ראב לזרך לאה גולדברג ב-1971: "ללאה גולדברג", אסתר ראב: כל השירים, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1994, עמ' 233. מאחר שהשתתיים היו פחות או יותר בנות דור ספרותי אחד, בחרתי להשאיר את הקריאה בשירה של ראב מחוין למסגרת הדיוון של מאמר זה.

32 שכן, הציגה החדר-משמעות של משוררי "דור המדינה" כ"דוברים בקולו של האני" היא בעייתה בפני עצמה ומחיבת התבוננות מחודשת, ראו צמיר, הערת 9 לעיל.

33 לאה גולדברג, "האומץ לחולין", האומץ לחולין, הערת 30 לעיל, עמ' 165-170.

34 נתן אלתרמן, "יום השוק", כוכבים בחוץ, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומחברות בספרות, 1961, עמ' 86.

35 גולדברג, "חמשה פרקים ביסודות השירה", האומץ לחולין, הערת 30 לעיל, עמ' 40-11.

36 להה גולדברג, "טבאות-העשן", טוביה ריבנער (עורך), להה גולדברג - שירים, א, תל-אביב: ספרית פועלם, 1986, עמ' 13.

37 י"ס יוסף סערוני, "בכלא האינטימיות", הובוק (25/10/1935).

38 כפי שכתבה נילי שורף-גולד במבוא לספרה: לא כברוש: גלגולים אימאגיים ותבניות בשירת יהודה עמיחי, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1994, עמ' 13.

39 יהודה עמיחי, שירים 1948-1962, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1977.

40 גולדברג, "גפן היין שכרכמי זדים", העלה 30 לעיל, עמ' 225 (ההוגשה במקור).

41 דוד אבידן, "הrhoחות מרים לאת", משחו בשביב מישחו, תל-אביב: ספרית פועלם, 1995, עמ' 9. על הדריון בין שירות "דור המדינה" לשירות אלתרמן ראו היה שם, הדים של ניגון: שירות דור הפלמ"ח וחבורת "לקראות" בזיקתה לשירות אלתרמן, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.

42 בעז ערפל, הפחים והאגרטל: שירות עמיחי 1948-1968, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986, עמ' 295.

43 דליה רביקוביץ, "ארץ מבוא המשם", כל השירים עד כה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 26-25.

44 במסה מאוחרת על שירות גולדברג הניה דן מירון זיקה ישירה בין "עבודת החולין" לבין הנטיה אל השיר הלירי, הבולטת, למשל, בקובץ שירותו הראשון של גולדברג. אלא שבמהמשך דרכה, הוא טועע, התאימה גולדברג את שירותה לנוטח הסימבוליסטי (דן מירון, "האומץ לחולין וקריסטו: על 'טבאות עשן' מאת להה גולדברג כתהנת-יצומת בהפתחות השירה המודרנית", האדם אינו אלא... דולשת-הכח, עוצמת-החולשה: עיונים בשירה, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1999, עמ' 309-388).

45 גם אם היו מקורות נוספים לנטייתם זו אל הסוניות, ובעיקר זיקתם אל השירה האנגלו-סקסית.

46 כך למשל, אצל עמיחי, וראו Chana Kronfeld, "'The Wisdom of Camouflage': Between the Rhetoric and Philosophy in Amichai's Poetic System," *Prooftexts* 10, 3 (1990), pp. 469-491.

47 אם כי גם קביעה זו מחייבת בחינה זהירה נוספת, שכן רבים ממשוררי "דור המדינה" מוסיפים לדבוק, גם אם באופן עקיף, בזותה ה"נביא", למשל, כפי שהוכיחה חמותל צמיר במאמרה "הקרבן החלוצי, הארץ הקדושה והופעתה של שירות הנשים בשנות העשרים", חנן חבר (עורך), רגע של הולדה; מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 645-673. ועם זאת – נראה לי כי האיה-הכראה התמידית בין סוגיה הפרטונית לשיריות הללו עשויה ליתיצג גם היא את הזיקה האפשרית לגולדברג.

48 מירון, העלה 44 לעיל.

49 שם, עמ' 315.

50 זך, העלה 21 לעיל.

51 בהקשר זה, של הגשר האפשרי בין "שני גלי המודרניזם" הללו, מעניין לציין שיר זיכרון נוסף, שפורסם המשורר גבריאל פריל, בן גילה של גולדברג ואחד המיציגים המובהקים של אותו מודרניזם אירופי, לאחר מותה של גולדברג – באופן המודגש את מרכזיותם של "שירי הקינה" הללו כעדות לדיאלוג פואטי عمוק, גם משני עברי האוקיינוס. וראו גבריאל פריל, "על להה שאינה", ומנו ווֹן ווֹן: שירים מקובציים, ירושלים: מוסד ביאליק, 1972, עמ' 12.

52 יהודה עמיחי, "לאה גולדברג מתה", הארץ: תרבות וספרות (13/1/1970), עמ' 22; ולא על מנת לזכור, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1971, עמ' 57-55 © כל הזכויות שמורות להוצאה לאור.

53 בין היתר, כותב עמיחי כך: "הבנו לה מן מהותך / של פינגו, כדי שפכניס אותו // לשירה" – האם יש כאן גם אמירה על הזיקה שבין המשוררים הצעירים, שהתכנסו אצל גולדברג, לבין השינויים הפואטיים שהתחוללו בשירה?

54 בינהם: "יהודים בארץ ישראל", ולא על מנת לזכור, העדה 52 לעיל, עמ' 13; "שער שכם", שם, עמ' 19 ואחרים.

55 שם, עמ' 38.

56 שלצד ידיעותה ברוסית, עברית וגרמנית, למדה בקובנה שפות שונות, ומאותר יותר גם את השפה האיטלקית. היא הרכתה להרגם יצירות מספרות העולם.

57 לאה גולדברג, "הלכו לעילם", טוביה ריבניר (עורך), לאה גולדברג – שירים, ג, תל-אביב: ספרית פועלם, 1986, עמ' 56.

58 הדוגמאות לכך הן רבות מספור ומתרשות על פני מכלול יצירה, אך הקובץ שטרם לתרmitt זו יותר מכל הוא טבנות עשן, קובץ שירה הראשון של גולדברג מ-1935.

59 כשמו של אחד השירים הידועים מתוך טבנות עשן. וראו גולדברג, שירים, א, העדה 36 לעיל, עמ' 72.

60 אגב, האופן שבו כנוו משוררות בשירה העברית נדון כבר אצל חיה שחם (הערה 16 לעיל), העומדת על הנטיה המנמוכה, הפAMILיארית, של המקרים המכנים משוררות נשים דואקה בשמנן הפרטני. אבל עמיחי, כך נדמה לי, מודע לביעיותו הטעונה בכך, ומציג, אולי באירוניה, את העובדה שדואקה הילד הוא שבחר לכונתה בשם משפחתה "מכובר".

61 "כ' ארד אל בני אבל שאולה".

62 שיבת זו מוצגת גם כמהלך שליחיה מחדש את ה"קולות" – "אָסְפִּי אֶת כָּל קָולוֹת / [...] הֵם שָׁלָךְ, סָוף סָוף". יתכן כי בכך רמזו עמיחי להשחה של גולדברג מן האלים, מאבדן קולה כמשוררת, חשש לו ניתן ביטוי מושג בעיקר בשירה האחרון – "עם הָשָׁגִים הַזְּלִיכִים וְמַתְּרִיבִים / קָאָסְוּרִים / על הַמְּלִילִים" היא כתבתה ב-1964, במחזור השיר "הרhamim aimim chalim" (גולדברג, שירים, ג, העדה 57 לעיל, עמ' 92).

63 ואגב, בשיר מאוחר יותר מזכיר עמיחי את "כלי הכסף", דואקה במחזור שירי האבל על amo – כאשר הוא משרות את דמותה ואת "העידן הקודם" שאלוי היא שיבת: "וְאַמְּיִ מִן הַמְּגִנִּים שְׁבָהֶם צִירוּ / פָּרוֹת נְפָלָאִים בְּקָעֹרוֹת בְּסִיף וְהַסְּפָקוֹ בְּכָךְ" ("ז'אמ' מן הזמנים", מdad אתה ואל אדם תשוב, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1998, עמ' 14 © כל הזכויות שמורות להוצאה לאור).

64 הדמיון הזה מעלה על הדעת גם את הזיקה הסטטואית בין גולדברג לאם, וגם את הקשר העמוק אל אותה הויה ישנה, זורה.

65 בהתקבש על שירה של גולדברג "אָרְזָן", מתוך מחזור שירה "אלגנות" (טוביה ריבניר [עורך], לאה גולדברג – שירים, ב, תל-אביב: ספרית פועלם, 1986, עמ' 143).

66 שם, שם. הארון כאחד מ"מסמני המקומות الآخر" והעבר מופיע בשירים נוספים, שהנודע בהם הוא אולי השיר הראשון במחזור השירים "סליות", שם מתארת גולדברג את ניחוח ילדותה כ"ריח דבך ואורן" (טוביה ריבניר [עורך], שירים, א, העדה 36 לעיל, עמ' 139).

67 והוא אולי עדות נוספת לכפל הפנים של שירותו – בין האישי לקולקטיבי.

68 שרג' גולד, העדה 38 לעיל, עמ' 16.

68 דן מירון, "שבירת הכללים ותיקונם: עיון בעכשו ובימים האחרים", מול האה השותק: עיונים בשירת מלחתות העצמות, ירושלים ותל-אביב: כתר והאוניברסיטה הפתוחה, 1992, עמ' 271-313.

69 גולדברג, "לפנות ערב", שירים, א, העדה 36 לעיל, עמ' 224.

70 מחזור שירים זה נכתב ב-1957, כולמר יותר מעשור אחריו פרסום הספר, ויש בו מעין "התבוננות רטראנסקטיבית" בשיריו מביתו הישן.

71 גולדברג, "סיום", שירים, א, העדה 36 לעיל, עמ' 245.

72 כולם בקובץ עם הלילה הזה (גולדברג, שירים, ג, העדה 57 לעיל).

73 דומני כי עמייחי עצמו רומו בשיר לכמה רבי פרשנות באופן שבו הוא עצמו מתיחס בספרה של גולדברג, שבו הוא יודע, לדבריו: "את כל המלים המוסתרות/ וגם את הנגלה".

74 נילי שור-גולד, "אני נושא געגועים": המשע הגדול בים ועקבותיו בשירת עמייחי, מכאן ג (2002), עמ' 86-100.

75 וראו למשל: מירון, העדה 68 לעיל. על כך מעיהה גם הופעת כמה משיריו באנתולוגיה זו בארץ הכוללת מבחר מן הפרווה והשירה של בני הדור הזה (עוזיאל אוכמני, שלמה טנא ומשה שמייר [עורכים], דור בארץ: אנתולוגיה של ספרות ישראלית, מרחביה: ספרית פועלים, 1959, עמ' 375-392).

76 כך, למשל, על אף שהרבה לפרסם משיריו במשא בעריכתו של אהרון מגה, שנחשב כאחת הבמות העיקריות עברו יוצרים בניי "דור הפלמ"ח", בחוברת מס' 1 של כתבי העת לקרה, בעריכת זך וחבריו הופיע מאמר המשבך את ספרו אין פרחים שחורים. וראו גם: עמוס לויין, בליך קו: לדרכו של חבורת "לקרה" בספרות העברית החדשה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984.

77 ט' כרמי, "לזכור לאה גולדברג", התנצלות המחבר, תל-אביב: דבר, 1974, עמ' 63-68.

78 בהקשר זה מענין מואוד להשוו את ההספר הזה עם הספר מאוחר יותר, שכתב כרמי למשורר אחר – הלא הוא דן פגיס. בהספר, המכונה גם הוא "לזכור דן פגיס", וככל גם הוא שמונה פרגמנטים שיריים, מופיע קטע ספק פרוזאי ספק שירי (וברוח שיריו המאוחרים של פגיס, שהופיע על כרמי לא במעט), בו מתאר כרמי את העברות המשותפת על טקסט שיריו עם פגיס: "אליו חי הימים כתקנים, קייתי מראה לו את השורות האלה והוא קיה, מעביר עליון אצבע אטיית, כמו מגלה-מוקשים, נצער במעבר מס' 2, מציע נתיב עזף ומוביל, סחורה-סחורה, ברכך פישרה", ועם זאת – פגיס אינו מוגדר לכל אורכו כ"משורר". וראו ט' כרמי, "לזכור דן פגיס", שירים מן העזובה, תל-אביב: דבר, 1989, עמ' 14-11. בדברים שנשא ב-2003 בערב לזכרו של כרמי, עסק שמעון זנדננק בשני השירים הללו. וראו שמעון זנדננק, "ט' כרמי: שלוש קינות", כרמל 7 (2003), עמ' 15-11. אגב, גם פגיס השתייך לחברות המשוררים שהיו מבאי ביתה של גולדברג, והוא אף כתב מאמר על שירתה. גם בין שירתו שלו לבין זו של גולדברג ניתן למצוא קווים מקבילים רבים מואוד ועדות להשפעה. פגיס היה גם חברם הקרוב של כרמי ושל ריבנו, ויצירתו מתקיימת יחסית גומלין מעניינים עם יצירתם. מבחינות רכבות שיך גם הוא למשוררים בניי "דור המדינה" שיצירתם נדחקה אל השוללים, גם מפני שהධין בה סוכב בעיקר סביב הזיקה אל השואה. פגיס סומן כבר מראשית דרכו כמשורר כ"יזכר שואה", באופן שמנע את שיוכו ל"משוררים המהפכניים" של "דור המדינה", ולמעשה – העמיד את יצירתו כמצואה מחזין לכל "סוגה דורו" כלשהו, באופן שהשפע, כמובן, גם על התקבלותה.

79 וראו, לדוגמה את השירים "פיגיות" ו"רץ' מס' 8" מתוך קובץ זה (הערה 77 לעיל), ואת השיר "הדף אויר" מתוך הקובץ נחש הנחות, ירושלים: ספרי תריש, 1967.

80 וראו: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press, 1953.

1971. בהקשר זה חשוב לציין, כמובן, כי המראת ומוטיב ההשתקפות בכלל הוא אחד המרכזיים גם בשירת גולדברג, ועל כך בהמשך.

81 כשביקשה לזכות בתואר "משורר" ולאו דווקא "משוררת", כפי שהיא כותבת בקטע המפורסם מתוך ספרה מכתבים מנשינה מדומה, בשמה של הגיבורה-המשפרת רות: "אני לא עלמה הכותבת שירדים. אני משורר. השיר שלי אינו בא במקום תשכית. אינו גנדראנות" (מכתבים מנשינה מדומה [הוצאת דבר, תרצ"ז], תל-אביב: ספרית פועלם, 1982, עמ' 64-63). בראיון שהעניקה כשנה לפניה מותה היא טעננת: "יש מה שאני אהבת בכלל עוזרת הנשים הזה. האשה היא סופר או לא סופר" (מצוטט אצל שחם, הערת 16 לעיל, עמ' 204).

82 גולדברג, "הסתכלות בדבורה", שירים, ג, הערת 57 לעיל, עמ' 46-44.

83 בשיחה עם עמיה ליבליך מתאר כרמי דברים שנשא על השיר "הסתכלות בדבורה". הוא סבור כי שיר זה "מכביע שאט נפש מדברים פיזיים. זה היה בלאה גולדברג, ללא כל ספק" (eliblitz, הערת 25 לעיל, עמ' 215).

84 ועמדה על כך בהרבה רות קרטון-בלום, "קול האשה בחולון: דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג", פגישות עם משוררת, הערת 18 לעיל, עמ' 47-32.

85 בין היתר, בשיר הראשון במחזור השירים "סלילות", שבו מתארת הדוברת את גופו של אהובה כדי שמאפשר לה את ההתבוננות ואת ההשתקפות כאחת: "וְגֹפֶךְ לִי מַבֵּט וְחַלּוֹן וְרָאֵי" (גולדברג, שירים, א, הערת 36 לעיל, עמ' 139).

86 ט' כרמי, "זה – אני שניינו אשר בינוינו", מazonim לב, ב (1971), עמ' 232-234.

87 וראו קרטון-בלום, הערת 84 לעיל.

88 ט' כרמי, "עצה", נחש הנדושת, הערת 79 לעיל, עמ' 55.

89 ולא מעט – בשל ביקורתו של י' סין (יוסף סורוני) על הקובץ, הערת 37 לעיל.

90 מירון, הערת 13 לעיל.

91 הדוגמאות לכך רבות ובין היתר, שיריו: "מערכת ראשונה", "טמונה בחולמה", "על הנסים", "דבר אחר" ועוד.

92 הרמזה ל"חוץ אחרית הימים" בולטת בעיקר לנוכח אזכורו של ה"גער (הקטן" בטור השלישי של הבית הראשון, מיאור המהדר את דברי ישעה "וְגֹר זָב עַם כָּבֵש וְנִמְרֵעַ גָּדִי יַרְבֵּץ [...]. גער קטון נוהג בם" (ישעיהו יא, ו).

93 כפי שעולה כבר מתיאור הבדלים ביןיהן בספר בראשית: העורב והיונה היו שמי האיפורים שליח נה לבדוק "הקלו הימים" בסיוומו של המבול, אך היונה היא שביירה לבסוף כי "חרבו פנוי האדמה" (בראשית ח, י-טו).

94 גולדברג, "העורב", שירים, א, הערת 36 לעיל, עמ' 33.

95 גולדברג, "שירי היונה והשושן", שירים, ב, הערת 64 לעיל, עמ' 189.

96 וראו היה שם, נשים ומסכות – מأشת לוט עד סינדרלה: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירים משודרות עבריות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.

97 גולדברג, "בဟרי ירושלים", שירים, ב, הערת 64 לעיל, עמ' 104-106.

98 אגב, באותה שיחה עם עמיה ליבליך טוען כרמי כי הסצינה הזה מבוססת על מקרה שרائع במציאות – אותו "חתן בן שלוש", הנזכר בשיר אינו אלא בנו, ג', שגולדברג הייתה מiodדת עמו. וראו ליבליך, הערת 25 לעיל.

99 קובץ שכמותו שלו מזכירה גולדברג את "האלין השחור", האחד, הנגלה באור הכוכבים (גולדברג, "עם הלילה זהה", שירים, ג, הערת 57 לעיל, עמ' 11).

100 בעיקר בשל הפלמוס סביב כתיבת שירי מלחמה, שניהלה עם פרוץ מלחמת העולם השנייה. וראו רשימתה של גולדברג "על אותו נושא עצמו", השומר הצער (8/9/1939), עמ' 9-10.

101 ברשימתו על מוקדם ומאוחר, מלין זך, "הרוגנטיקן המור", על הדגניות של שירי גולדברג, וטוען כי "دمיון השירים נובע, לנראה [...] מן העובדה שבסופו של דבר שרה לאה גולדברג שירים רבים מאוד על נושא אחד ויחיד: ייסודיה של אהבה שלא באה על סיפוקה" (זך, הערכה 22 לעיל, עמ' 72).

102 וראו חנן חבר, "זהomer תם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה", פגישות עם משוררת, הערכה 18 לעיל, עמ' 134-116.

103 ליבליך, הערכה 25 לעיל, עמ' 117.

104 ט' כרמי, "בלכתך, השארת לי למשמר", ט. כרמים: שירים - מבחר 1951-1994, תל-אביב: דבר, 1994, עמ' 39.

105 שם, עמ' 205. אהבה, זוגיות ונשיותם מן הנושאים החוזרים תדייר, כאמור, גם בשירים עמייה. יותר מכך – הקיים הנשי, על המשתמע ממנה, מצטייר לעיתים קרובות בשירים באופן הקים המועדף. בפואמה האוטוביוגרפית "مسעות בנימין מטודלה" הוא אף מגיד לעשות וכותב כי: "כל ימי נסעה אֲבִי ליעשות אָוֹת/<sup>לְבָבָר</sup>, אך אָנִי פָמֵיד גּוֹלֵשׁ בְּחֹזְרָה/<sup>לְתֹזֵךְ</sup> רְפּוֹת יְרִכִים גְּנַעֲגָעִים לְבָבָךְ/<sup>שְׁעַשְׁנִי</sup> בְּרַצְנוֹן. וּרְצַנוֹן אֲשָׁה" (יהודית עמייה, "مسעות בנימין מטודלה" 106-105 © כל הזכויות שמורות לмотולדה, נחשו ברעש, רישלים ותל-אביב: שוקן, 1969, עמ' 106-105 © כל הזכויות שמורות להוצאה שוקן). על הפן הנשי בשירת עמייה ראו ניל סחרף Gold, "The 'Feminine' in Nili Scharf Gold, "The 'Feminine' in the Poetics of Yehuda Amichai's Poetics", Glenda Abramson (ed.), *The Experienced Soul: Studies in Amichai*, Boulder: Westview Press, 1997, pp. 77-92.

106 ט' שפרה, "בהתנצלות כפולה – ראיון עם ט. כרמי", דבר (26/7/1974).

107 היציטוטים הללו לקוחים מתוך שירו של כרמי "שיעור לדוגמא", שפורסם בקובץ דבר אחר ב-1970. וראו ט. כרמי: שירים, הערכה 104 לעיל, עמ' 113-114. כרמי פותח את השיר בנתון של פיו "בביאפרה געווע השנה ברעב מלין וחצי", ובמהשכו הוא מנסה לבאר את הנtanון הזה באמצעות התחמורות בילד האחד, הגוע (שם, עמ' 113). דוגמה נוספת לנטייה זו היא תיאורו של "יום הזיכרון תשכ"ט" באמצעות דמותם של זוג הורוים שבנים נהרגו באחת המלחמות, כפי הנראה (שם, עמ' 118-120). דוגמאות אלה ורבות אחרות מוצביעות על כך שכramid איינו מתעלם מן ה"לאומי" או האקטואלי, אלא מציג אותם דרך מוטווניות או סינקרוכות מצומצמות יותר. טקטייקה זו מזכירה במובנים רבים את זו שבאה בחרה גולדברג.

108 ריבניר, הערכה 29 לעיל, עמ' 66.

109 גולדברג, "טיול בהרים", שארית החיים, הערכה 1 לעיל, עמ' 33-35.

110 ריבניר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, הערכה 23 לעיל.

111 אם כי משמה לציין, כי לאחר כתיבת הנוסח הראשוני של מאמר זה, ביום העצמאות תשס"ה (2008), הוענק ליבנברג פרס ישראל לספרות. יתכן שהדבר מסמן את ראשיתו של השינוי המואחר בתפקידות יצרתו.

112 באוטוביוגרפיה שכתב הוא מגדיר את עצמו כ"זך לדין" בארץ ובתרבות (ריבניר, הערכה 29 לעיל, עמ' 113).

113 צמיר, הערכה 9 לעיל.

114 זאת, בודמה, למשל, לאופן שבו נתפתח על פי רוב שירותו של משורר אחר בן אותו הדור – הוא דן פגיס, שכבר הוזכר לעיל.

115 מעניין לראות, למשל, אלו שירים של ריבנר נכללו באנתולוגיה שירה צערה מ-1969, המתימרת ליצג את "שירת הדור" (חנה יעוז וורכטן, שירה צערה, תל-אביב: עקד, 1969): רובם הם "שירי העדרות" שלו, העוסקים בבני משפחתו שנספו בשואה.

116 טוביה ריבנר, אין להшиб, תל-אביב ומרחבה: ספרית פועלים, 1971, עמ' 41-45.

117 רק בספריו האוטוביוגרפי (הערה 29 לעיל, עמ' 122) מציין ריבנر במפורש כי המדבר בשיר שהוקדש לגולדרג.

118 על הפן הנאיבי בשירת גולדברג ראו אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", פניות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 135-151.

119 זוהי, כמובן, אלוזיה לתיאור פלאי הבריאה בתקלים יט, ב: "יום ליום יביע אומר".

120 מחזרו שירים מרתוך זה (הערה 97 לעיל), נע בין תיאורה של הדבורה כ"בן" המתבוננת בפרפר המרוחף סביכה, לבין תיאורה, בהמשך, כמי שלבה שלה עצמה נדמה כציפוף הנושאת "את כל הشخصيات/ על קנפים/ רפואת/ מעל לשממה".

121 הנה, לדוגמה, כמה ציטוטים אקראיים מתוך שירי הקובץ אין להшиб (הערה 116 לעיל): "זעב קעטעה עולה מים"; "שמי משי עטום נפרשים"; "העצים הפוחדים בסגל בצהב"; "תמן/or" על אם/ נקרך"; "יום זה אטראון במנזון: חפן עפר חם/ קמצן גראעינט קלויים"; "ציפורי יונרטה/ על גדר פיל, ברוש נחבא"; "אבן רוזה לוזום/ עץ הנית מבקש להתאבן".

122 טוביה ריבנר, "משירי הים", האש באבן, תל-אביב ומרחבה: ספרית פועלים, תש"ז, עמ' 168.

123 ריבנר, "בן תמותה", שם, עמ' 144.

124 העיסוק באלים ובאבדון הקול בשירת גולדברג נזכר כאמור גם בשירו של עמיחי.

125 ליבנר שירים רבים העוסקים בציורים שונים.

126 הטורים הללו מעלים על הדעת את דבריו של עמיחי על גולדברג: "מתים אומרים: לא, אין אני, איןני". אלא שתחווית החידלון ו"התמעטות" המכוב השירי מאפייניות אצל ריבנר דוקא את הדובר החז.

127 "הנה בטבור הشخصيات עומד הגד, בענן בבר עקר ללא מטר. עומד ואיןנו חזר אל קולי הבודד, אל קולי האוכר, קמיים, המימר// אשה לشخصيات קרים תפלה דלה/ אפליל פַּחַנְנָנִי אֵימָה מָוֵל הדרמה: שמים, בקשי רוחמים על מלאה שגמלה/, אל יתי השר לשממה" (גולדרג, שירים, ב, הערה 64 לעיל, עמ' 131).

128 אצל גולדברג נכתב: "אני ירקה ורווה במו שיר שער בעשב/ [...] אני מתמול שלשות/ מיעדר אשר למנני לנשム" ("שירי האשה הזורה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 28-30).

129 גולדברג, "הסתכלות בדברורה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 46.

130 עדות נוספת לכך מצויה, לדוגמה, בספר מאין נחלתי את שiri, בעריכתה של רות קרטזון-בלום. בספר זה, המכול חמש-עשרה מסות של יוצרים שונים, העוסקים במקורות ההשראה וההשפעה שלהם, שבוחן שמה של גולדברג, כפי שמעידה קרטזון-בלום במאוא: "במבחן כולל יותה, על פי המפה שייצרו המסתות נפרש מגוון של מקורות השראה שייצרו ואיתdroו דורות ספרותיים בלי קשר לשכבות הגיל. כך, למשל, הופכת להאה גולדברג למקור השראה מרכז'וי כיווצרת, כמוראה וכמתחרגת מ...[...] גם רוד איבין וגם לא גולדברג הופכים להווים ספרותיים ממשמעוניים בזומת של תרבותות" (רות קרטזון-בלום, מאין נחלתי את שiri, תל-אביב: משלך, ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 18-19).

131 כדוגמת דן פגיס, וראו הערה 78 לעיל.

132 וראו צמיר, הערה 9 לעיל.