

סְפִירוֹנָה בְּתַרְמִילֵי תְּמִיד: שִׁירֵי זִכְרוֹן לְלֵאָה גוֹלְדְּבֵרְג * שִׁירֵי זִכְרוֹן לְלֵאָה גוֹלְדְּבֵרְג *

מעין הראל

א

בחמישה-עשר בינואר 1970 נפטרה המשוררת לאה גולדברג, אבל דמותה ויצירותיה הוסיפו להתקיים גם בשנים שלאחר מותה: אז הוענק לה פרס ישראל וכתביה המקובצים יצאו לאור, בהם גם שירים, ציורים ותרגומים מעיזבונה.¹ לצד מחוות "ממסדיות" אלה, פורסמו בשנים אלה גם ביטויים אישיים יותר של הערכה ואבל על מותה של גולדברג, ביניהם כמה וכמה שירים שכתבו משוררים שונים לזכרה.

הקינה על מות אדם, שהיא מן הסוגות הספרותיות המושרשות ביותר גם במסורת העברית,² מקבלת משמעויות מעניינות כאשר מפנה אותה משורר אחד לרעהו. עם שירי הזיכרון הידועים ביותר מסוג זה נמנים השיר שהקדיש אודן לייטס, בו הוא משרטט את דמותו כאדם וכיוצר.³ בשירים הללו ניתן לגלות לא אחת הצהרות על הפואטיקה של המשורר הכותב, מחד גיסא, ועל זו של היוצר שהוא "מושא הזכירה" מאידך גיסא, וכן על האופן שבו הן מתייחסות זו לזו. לעתים קרובות הם חושפים קשרים אינטרטקסטואליים בין יצירות שונות, ולמעשה מגלמים מעין "שיחה פואטית" הנמשכת גם לאחר מותו של אחד מבני השיח השותפים לה. גם העובדה שברבים מן השירים הללו נוצרת בדרך כלל זהות בין המשורר הביוגרפי הכותב את השיר לבין דמות הדובר בו, היא חשובה משום שהיא מאפשרת, לפחות לכאורה, מעין "הסרת מסכות", וכמו מתירה את חשיפת זהותו של המשורר הביוגרפי גם מעבר לפרסונה של ה"דובר" ומבעד לתחבולות פואטיות שונות.

גילויים כאלה עשויים להיות מרתקים במיוחד כאשר מדובר במשוררים השייכים למה שמכונה "דורות ספרותיים" שונים. במקרה כזה ניתן להסיק מתוכם גם מסקנות רחבות – שמעבר לזיקות הספציפיות שבין משורר כזה לאחר – הנוגעות לתיאור ההיסטוריוגרפי של יחסי דורות בשירה. במאמר זה אתמקד בכמה שירים, שהקדישו

* מאמר זה מבוסס על הרצאה שנתתי בכנס ה-NAPH, שהתקיים באוניברסיטת בן-גוריון בנגב בקיץ 2002. אני מודה לפרופ' נילי שרף-גולד, לד"ר המוטל צמיר ולחברי המערכת של מכאן על הערותיהם החשובות והמועילות. המוטו שבכתורת מבוסס על שורה מתוך שירו של עמיחי "לאה גולדברג מתה", וראו להלן, עמ' 106-110 והערה 52. למערכת מכאן מבקשת להודות לד"ר יאיר לנדאו, מנהל העיזבון של לאה גולדברג, על הרשות להשתמש ברישום שהתפרסם בקובץ שארית החיים.

שלושה משוררים גברים לזכרה של לאה גולדברג בשנים שלאחר מותה: שני מחזורי שירים מאת ט' כרמי וטוביה ריבנר ושיר מאת יהודה עמיחי. שלושתם החלו לפרסם משיריהם בשנות החמישים, ועל כן ניתן לשייך אותם לדור/דורות ספרותיים שונים מזה שאליו השתייכה גולדברג עצמה,⁴ שהחלה לפרסם משירה 20 שנה קודם לכן. מן הקריאה בשירי הזיכרון עולה כי הכתיבה על אודות גולדברג, לרבות הבחירות הפואטיות שהיא כוללת, חושפת כמה מן "האסטרטגיות השיריות" המרכזיות ביותר ביצירתם של שלושת המשוררים שבהם אדון. אך מעבר לכך – דרכה נפרשים בפנינו סוגים שונים של דיאלוג פואטי:⁵ החל מן הדיבור על גולדברג כמבטא זיקות סמויות, מוסוות, לעולמה ולמה שהיא מייצגת; דרך יצירת זהות אנלוגית בין דמותה ושירתה לבין דמותו של המשורר המנציח את זכרה, בבחינת "דיבור על האחר" שהוא גם דיבור על האני; ועד הטמעה של מילותיה וקולה של גולדברג בתוך הטקסטים הללו, כמעין "כתיבה מחודשת", אישית, שלהם. במאמר זה אנסה, דרך הקריאה בשירים הללו והעמידה על הדיאלוגים הפואטיים העולים מהם, לחשוף כמה מן הזיקות שבין משוררי "דור המדינה" לבין שירתה של לאה גולדברג, ולמעשה – להציגה כאחת המשוררות המשפיעות ביותר על הפואטיקה החדשה שאפינה את השירה העברית בשנות החמישים והשישים של המאה העשרים. בדרך זו אנסה לפתוח פתח להצעת מעין מודל היסטוריוגרפי חלופי לתיאור יחסי הדורות הספרותיים בשירה העברית.

אחד "המודלים השליטים" בהיסטוריוגרפיה של השירה המודרנית הוא זה האדיפלי. בבסיסו – תיאורם של משוררים גברים המורדים באבותיהם. מודל זה תואר בהרחבה באמצעות המונח "חרדת ההשפעה" (The Anxiety of Influence), מבית מדרשו של הרולד בלום.⁶ בלום רואה את ההיסטוריה של הספרות בראש ובראשונה כזירה של מאבק בין בנים לאבות, ואת המהלך הפואטי כמגלם תשוקה ל"רצח אב" כמו-הכרחי. ההבחנה הזו, שבאמצעותה ניתן לאפיין בדיעבד רבים מאבות המודרניזם האירופי, תוארה על ידי אבידב ליפסקר כ"לוחמנות הרסנית [...] [ש]הוצגה בפי מדובביה כמין שלב מעצב 'הכרחי' בדרך לאינדיבידואציה של האני-המודרני-הנולד, ומשום-כך שולבה תמיד בתוך הסבר תהליכי: כסיפור היסטורי דמיוני על כוח חדש שקם על קודמו ותפש את מקומו, כאילו מדובר בתהליך כרונולוגי של הרס עולם אסתטי ופואטי ישן עד ליסודותיו לשם הקמת עולם פואטי חדש על חורבותיו".⁷ מבחינות רבות הוא תקף גם לשיח המחקרי והביקורתי על הספרות העברית, בפרוזה ובשירה כאחת, גם כחלק מהצגת המרד ב"אל האב" כאחד מן הנושאים שבתשתיתה – החל בכתיבה של הלקין, קלוזנר וסדן, דרך תיאוריהם של גרשון שקד ונורית גרץ את הסיפורת של "דור המדינה" מול זו של "דור הפלמ"ח", וכלה בחיבוריו של דן מירון.⁸

אולם יותר מכול נדמה כי הוא הולם את האופן שבו מוצג מאבקם הפואטי של משוררי "דור המדינה" (או דור "חבורת לקראת") – משוררי שנות החמישים, בדור המשוררים שקדם להם – דור שלונסקי-אלתרמן (או דור "חבורת יחדיו"), באופן שהמשיך למעשה את "המרד האדיפלי" שרווח בשירה העברית גם לפני כן, בעיקר כנגד "עמדת האב" של ביאליק בשירה העברית החדשה. התיאור הזה אִמָּץ, כפי שהראתה חמוטל צמיר,⁹ בעיקר את המניפסטים של היוצרים בני "דור המדינה" עצמם (ובראשם, כמובן, נתן זך במאמרו

הידועים על אלתרמן),¹⁰ ואת הצהרותיהם הגלויות. אולי בשל כך הוא בעייתי מבחינות רבות. ראשית, בעצם ההנחה שאכן קיימים בתולדות השירה (כמו בפרוזה) דורות ספרותיים כה מובחנים. תפיסה כזו מחייבת הכללות הלוקות תדיר באי־דיוקים: היא מתעלמת משינויים החלים ביצירותיהם של משוררים שונים לאורך השנים; מטשטשת את ההבדלים בין יוצרים שונים המתוארים כ"בני אותו הדור" (והדבר בולט אולי יותר מכול בדיון במשוררי "דור המדינה" – שכן לא אחת דומה, למשל, כי ההבדלים בין עמיחי, זך, אבידן ורביקוביץ רבים יותר מן המשותף להם); מעלימה מן "המפה הספרותית" משוררים החורגים מן הפואטיקה המוצהרת של הדור ובכך יוצרת גם הבחנות ברורות ורבות־השפעה בין "קאנון" ל"שוליים" ועוד. מושג ה"דור" לעולם אינו מושג נייטרלי ואובייקטיבי, ולעתים קרובות הוא מייצג את מוקדי הכוח של הרפובליקה הספרותית ותו לא.¹¹

שנית, מודל היסטוריוגרפי כזה מניח מראש מאבק או התנגדות ולא המשכיות או דיאלוג, באופן המחדד בעיקר את ההבדלים בין יצירותיהם של משוררים מ"דורות ספרותיים" שונים (ועל מנת "לסמן" את גבולותיו של "הדור הספרותי" החדש), אך ממעט לעמוד על אפשרויות של מגע או על זיקות ביניהן.

מעבר לכך – ובין היתר בשל ההנחות הפסיכואנליטיות־פרוידיאניות המובלעות בו – נושא התיאור הזה גם אופי פטריארכלי מובהק. כפי שנטען לא אחת כנגד הנחותיו של בלום (ובראש ובראשונה בספרן החשוב של גילברט וגובאר),¹² ראייה כזו נוטה לראות את הספרות כ"שדה כוח" גברי, כשהיוצרות הנשים אינן אלא "ספיח נלווה" לו. בספרו אמהות מייסדות, אחיות חורגות, מונה דן מירון "כמה מן ההנחות הנסתרות, שנקבעו במהלך ההתקבלות של שירת הנשים העברית בראשיתה ולויו שירה זו בחשאי עד לימי המדינה" ו"למעשה [...] מלוות אותנו [...] כמעט עד היום".¹³ ביניהן הוא מזכיר את העובדה ש"שירת הנשים רצויה בספרות העברית ואף מתקבלת בה בעין יפה כשהיא מהווה 'תוספת' לשירת הגברים ואינה באה לא להתחרות עמה ואף לא להציע פרסקטיבה שירית שונה לגמרי מזו שלה. עליה להשלים את החסר בשירת הגברים".¹⁴ נטייה זו בולטת מאוד בתיאור ההיסטוריה של השירה העברית החדשה, וגם, אם נראה, ב"סוציולוגיה" של החבורות הספרותיות שפעלו בה – כאשר נראה, שלכל "חבורה ספרותית" גברית נלווית משוררת אישה – כך, משוררת כלאה גולדברג תוצג, במסגרת מודל שכזה, כ"אשה הנספחת" לאלתרמן ושלונסקי,¹⁵ דליה רביקוביץ כ"אישה" של "דור המדינה",¹⁶ ויונה וולך כמי שעיצבה את הפואטיקה של משוררי שנות השישים והשבעים לצד מאיר ויזלטיר ויאיר הורביץ.

מודל מתנגד, חלופי, הוא זה שבבסיסו הניסיון לתאר מסורות או שושלות של "שירת נשים", לא מעט בהשפעת מחקרים פמיניסטיים מן העולם, בעיקר של חוקרות מן "הגל השני" של הפמיניזם האמריקאי – כך למשל, תוצג גולדברג כ"אחותן" של רחל או אסתר ראב, וכ"אמה" של דליה רביקוביץ, הצעירה ממנה,¹⁷ גם אם לעתים נדמה כי ההבחנות המגדריות החדות הללו מונעות את בחינתן של השפעות "חוצות מגדר". זאת ועוד – גם כאשר מתוארים יחסי גומלין פואטיים, בין־מגדריים, בעיקר במחקרים מן השנים האחרונות, הם ממוקדים

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

אך האם לא ניתן להצביע, במסגרת תיאור תולדות השירה העברית, גם על משורות-נשים שהגן "אמהות מייסדות" לשירה העברית כולה, ולא ל"שירת הנשים" בלבד? או לחלופין, לבחון את הזיקות שבין יצירתם של יוצרים-גברים לבין היצירה הנשית? אפשרות כזו עולה מסיכום מאמרו של מיכאל גלזמן "שירת נשים במודרניזם", שבו הוא מציין כי "אנו מגלים שמשוררי שנות החמישים לא רק פתחו גרסה מקומית של מודרניזם אנגלו-אמריקאי, הם גם המשיכו מסורת שירת נשית, מינימליסטית באופייה, שמעולם לא הוכרה כמקור השפעה".²⁰ גלזמן עומד על ההשפעה המכרעת שהייתה לשירת הנשים (רחל, אסתר ראב ואחרות) על משוררי "חבורת לקראת", בעיקר בביסוס קולו של "האני הפרטי". את ההתנגדות לה הוא מסביר בשאיפה להגן על המקורות והייחודיות של המהפכה השירית שלהם.

בדיוני הנוכחי אני מבקשת לצמצם מסקנה רחבה זו – אין בכוונתי לעסוק בכלל "המסורת השירית הנשית", אלא בלאה גולדברג בלבד, שאותה 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 החמישים" כקבוצה הומוגנית אחת, בעלת מאפיינים ברורים.²¹ מסיבה זו וממניעים נוספים אתמקד בהשפעות אפשריות של גולדברג על משוררים אחדים בלבד, ואף זאת – תוך הסתייגות ברורה – שכן מדובר במשוררים שההבדלים ביניהם רבים ומכלול יצירתם (כמו של גולדברג עצמה) מגוון למדי, ועם זאת – אבקש לטעון כי השפעתה עליהם הייתה מרחיקת לכת. נוסף על כך, יש לזכור כי לאה גולדברג לא חדלה לכתוב עם כניסתם של המשוררים הצעירים לזירה, ועל כן – ייתכן 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 השלילי שלהם – בעיקר בשל הביקורות שכתבו נתן זך ודן מירון על קובץ שיריה מוקדם ומאוחר בשנות השישים. זך – אז משורר צעיר, ומירון – עדיין סטודנט באוניברסיטה העברית.²² מקובל להניח כי הביקורת הזו "שיתקה" את יצירתה של גולדברג לזמן מה,²³ ובעיקפין גם הובילה לפרסום שירי הקובץ עם הלילה הזה ב'1964 – קובץ שהוגדר כ"עירום", "דיבורי", "מעורטל", וכקרוב ביותר לפואטיקה של משוררי שנות החמישים. אחד ממחזורי השירים החשובים בו הוא "הסתכלות בדבורה", שניתן לראותו גם כמחזור ארס-פואטי המבטא מחאה כנגד אותן ביקורות.²⁴

אולם, מערכת היחסים של גולדברג עם בני "המשמרת הצעירה" של השירה העברית הייתה מורכבת יותר. ראשית, היא מוזכרת כמי שהקימה בירושלים מעין "קבוצת דיון"

למשוררים צעירים שהייתה מתכנסת בביתה. לאחר שחייתה בתל-אביב מאז שנותיה הראשונות בארץ, עברה גולדברג להתגורר בירושלים בראשית שנות החמישים, כאשר הוזמנה לשמש ראש החוג לספרות השוואתית באוניברסיטה העברית. עמיה ליבליך עמדה על ההבדלים הבולטים שבין "עידן תל אביב" לזה של ירושלים, וציינה כי "בירושלים [...] היא הופכת למרצה [...] חוקרת, כותבת מסות, מרבה לנסוע לאירופה, חיה חיים הרבה יותר מופנמים בין הסטודנטים המסורים לה, ובקרבת ידידים חדשים, שהם עמודי-התווך של התרבות הישראלית הגבוהה, אך לא ה'בוהמה'".²⁵ נראה כי ב"שנות ירושלים" שלה הצטמצמו קשריה של גולדברג עם שלונסקי ואלתרמן, כמו גם המגע בין הפואטיקה שלה לאלה שלהם, ובמקביל – עם מוקדי הכוח של הרפובליקה הספרותית. המשוררים שאספה סביבה היו צעירים ממנה. היא העדיפה לפגשם בביתה ולא בבתי קפה הומים. כך, בעוד החבורות הספרותיות ה"רשמיות" הוסיפו לחולל מהפכות בתל-אביב, גיבשה גולדברג "קבוצה שאינה חבורה", נטולת "מניפסטים ספרותיים". האם הייתה זו דרכה לגבש סביבה דור של ממשכים, או משוררים שיש גם ביניהם לבין עצמם מכנים משותפים?²⁶

ריבנר מציין כי "ביוזמתה של המשוררת נתלכדה מעין 'קבוצה ירושלמית' [...] השתתפו באותו חוג משוררים שגרו או למדו בירושלים, כגון אברהם הוס, ע. הלל, דן פגיס, דליה רביקוביץ, ט. כרמי... אני הזדמנתי", מציין ריבנר גם את עצמו.²⁷ גם ט' כרמי, בשיחה עם עמיה ליבליך, מרחיב בתיאור אותה קבוצה: "היינו נפגשים פעם בחודש בערך. היינו מחליטים על ספר, שכולם קראו לקראת הפגישה, ואחד היה פותח את הדיון. לא הצגנו שירים שלנו שם אף פעם [...] היא לא הייתה רַבָּה כמו שלונסקי [...] ההדרכה שלה הייתה בדיבור על דנטה ועל ציור רנסנס, ובאישיות שלה, ובאורח חייה – ולא בהערות הספציפיות על השיר".²⁸ בספרו האוטוביוגרפי חיים ארוכים קצרים,²⁹ שפורסם לאחרונה, מרבה ריבנר לתאר את לאה גולדברג כמי שעודדה את כתיבתו ואף הייתה חברתו הקרובה; כרמי וגולדברג עבדו בצוותא בהוצאת הספרים של ספרית פועלים 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 אוהדות ביותר מצדה (בעיקר עמיחי וט' כרמי).³⁰ ועם זאת – כאמור, אני סבורה כי שירי הזיכרון שבהם אעסוק לעיל אינם מבטאים רק קשר אישי, חוץ-ספרותי, לגולדברג. אין הם רק קינות של אדם אחד על אדם אחר, קרוב לו, אלא הרבה יותר – מגלמים זיקות פואטיות עמוקות בין יצירתם לזו שלה. נוסף לכך, גם העובדה שמדובר דווקא בשלושה משוררים גברים המספידים משוררת אישה נדמית לי בעלת חשיבות.³¹

אחת מנקודות המוצא לבדיקת השפעה אפשרית של גולדברג על "המשמרת הצעירה" של השירה העברית אינה רק בהנחתו של ה"אני",³² אלא גם במרכזיותו של מושג החולין ביצירתה. במסתה "האומץ לחולין", שפורסמה לראשונה בטורים ב-1938, הצהירה גולדברג על אי-התאמתם של המציאות הרומנטית 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 ובדיקת החלקים. זוהי עבודת חולין קשה, אך הכרחית. עלינו למצוא 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... קיים כערך חשוב בפני עצמו [...] זוהי עבודת חולין קשה, המחייבת ריכוז ודיוק. אין בה חגיגות גדולות של אידיאלים מבהיקים ואורות צבעונין.³³ השתמעויותיה של הצהרה כזו בעידן פריחת הנאו-סימבוליזם בארץ ישראל, זה של אותו "אור שועט! ראם האור המקרין בזהב!" של אלתרמן,³⁴ עשויות להיות מרחיקות לכת. ואף על פי כן – דומה כי בחירתה של גולדברג בעמדה ה"מינורית" וה"אפרורית" כביכול אינה תוצאה של "דחיקה הצדה" אלא של בחירה מודעת ומכוונת.

נשאלת השאלה, מהם ביטויי הפואטיים של אותו "אומץ לחולין"? גולדברג עצמה משיבה על כך בחיבור אחר שלה: "היצירה השירית היא החזרת חוש המידה לעולם, מציאת הגבולות [...] מתן הפרופורציה".³⁵ ואכן, דומה כי כתיבה הדוגלת ב"אומץ לחולין" מחייבת בראש ובראשונה התמקדות בחוויות מוקטנות ומצומצמות יותר, כביכול, אך בעיקר – באי־ראיית השיר כמכוון כל העת אל "הרובד הסמלי" שמעבר לו, ובאופן המתגלם גם בלשון – כך, כותבת גולדברג על "צֵל טְבֵּעוֹת הָעֵשֶׂן עַל הַקִּיר",³⁶ על שהייה בחדרה או על "עורבים בגשם". כל אלה מתוארים לפרטיהם, באופן העשוי ליצור, אולי, תחושה של "שירה פשוטה", או נטולת "אידאות גבוהות", המצטמצמת לכדי "הספר המנמנם על הדרגש, מנורה מתאבלת וראי מלגלג", כפי שטען אחד ממקטרגיה של גולדברג,³⁷ המשייך את יצירתה לתחומיה של "שירה נשית". ואף על פי כן זהו עולם שעצמתו ומורכבותו אינם נופלים מאלה שבשירים הסימבוליסטיים הסוגסטיביים.

והנה, כשהחל עמיחי לכתוב את שיריו העלו המבקרים על נס את "יסוד ההנמכה" שנתפס כאחד מן "המאפיינים החשובים ביותר של המהפך הפואטי שחוללו עמיחי ורעיו".³⁸ אך האם התחוללה מעין "קפיצה" ישירה מאותן "ערי־מסחר חרשות וכואבות" של אלתרמן אל "חדר במלון", "כבסים" או "הוראות למלצרית" של עמיחי?³⁹ האם ניתן להתעלם מן הדמיון שבין הדרך הפואטית שבחר עמיחי לבין "עבודת החולין" של גולדברג? חומרי שיריו של עמיחי הם אמנם, על פי רוב, יום־יומיים ו"עירוניים" אף יותר מאלה של גולדברג, ו"יסוד ההנמכה" התמטי מלווה בשירתו לעתים גם בשינויים צורניים – שבירת הטור השירי, ביטול החריזה והמשקל ועוד. אלא שעמדת 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 לחצי הביקורת ששילח שלמה צמח בקובץ שיריו הראשון של עמיחי, עכשיו ובימים האחרים: "שהרי הקטן והחולף, הפרוזאי ביותר, דבר של חולין, יכול ליהפך ולהיות למשהו גדול לאין ערוך בשעה שנוגע בו משורר [...] האין זו דרכו של משורר להפוך את החולין שלו לשירה [...]".⁴⁰

יתר על כן – אין להכחיש כי ה"נטייה לחולין" בולטת בשירת עמיחי, למשל, במידה רבה יותר מאשר בשירת בני דורו – אצל זך היא קיימת בדרגות משתנות של הפשטה (ותוך זיקה תמידית גם אל ה"נשגב") אך קשה יותר לאתרה בשיריו המוקדמים של אבידן, המתנהלים עדיין בתפאורה האלתרמנית של הרחובות ה"ממריאים אל האור הלבן".⁴¹ ערפלי טען כי אבידן משווה "למקרי חיים שגרתיים אופי דרמתי, מזעזע ואפילו אפוקליפטי".⁴² גם דליה רביקוביץ מעדיפה לתאר בשירה המוקדמים את "ארץ מבוא השמש"⁴³ ולא את השהייה

בין "שלושה או ארבעה בחדר". תיאור "הקטן והחולף" נקשר פעמים רבות גם לעמדה של התבוננות, שאף היא בשר מבשרה של שירת גולדברג. נוסף לכך, נהוג לקשור עמדה זו גם אל הטון הדיבורי, שהחליף את המליצה השירית, ואל הבחירה בריתמוס חופשי תחת העדפת המשקל והחרוז, כמו גם אל הליריקה.⁴⁴

לי נראה, כי "עמדת החולין" של גולדברג מקבלת את ביטויה באופן מועצם דווקא כאשר קיים מתח בינה לבין אמצעי עיצוב שיריים "מגביהים", לכאורה. כזו היא, למשל, נטייתה אל צורות נאו-קלאסיות כדוגמת הסונטה. בהקשר זה, מעניין לציין כי כרמי ועמיחי, כמו גם רביקוביץ, היו מן המשוררים שהמשיכו את מסורת כתיבת הסונטות של גולדברג⁴⁵ גם בדור שדגל ב"התנגדות לבית המרובע" וב"אי-סדירות בחריזה". אולם, "עבודת החולין" אינה באה לידי ביטוי בסממנים תמטיים או צורניים בלבד, אלא לא פחות מכך בדמותו של הסובייקט הדובר המבקש להיות "כל אדם", או "אדם פשוט".⁴⁶ עמדה זו, שיוחסה לעתים לגולדברג בהיותה משוררת אישה, שבה ועלתה ביצירתם של חלק ממשוררי שנות החמישים (ולרוב דווקא ה"שוליים" שביניהם), והיא בולטת לפחות ברובד הגלוי של שירתם ובמניפסטים שליוו את אותה תמורה של "דור המדינה".⁴⁷ זאת ועוד – נדמה כי מבחינות רבות היותה שירת גולדברג מעין "גשר" בין "המודרניזם המינימליסטי", בלשונו של מירון,⁴⁸ שהתקיים באירופה שלפני המלחמה, ומייצגו הם דוד פוגל או חיים לנסקי, לבין המודרניזם של "דור המדינה". זהו מודרניזם, העומד בניגוד מוחלט ל"אסכולה הישראלית" של אלתרמן-שלונסקי, ומירון מונה בין מאפייניו נטייה ל"התעמקות יתר בחוויות הפרט [...] איפוק סגנוני, הצגת 'אגו' שירי בעל ממדים צנועים" וכן "תחושה כמעט מכוונת של פריפריאליות".⁴⁹ אלא שנדמה כי זך, שדגל ב"דפלאציה של הציור הפיוטי" וב"קריעת חלון לעצמי העולם [...] למראותיו ונופיו",⁵⁰ והחזיר לקדמת הבמה את יצירותיהם של פוגל או פרייל⁵¹ שחיו בחו"ל, התקשה כפי הנראה להציג את לאה גולדברג, שנכחה במציאות הספרותית הארץ ישראלית, כמשוררת שביצירותיה מתקיימות רבות מסגולותיה של "השירה הטובה", על פי משנתו, וכמי ששירתה מהווה תשתית גם ל"מהפכה השירית" של בני "דור המדינה". אולם, כאמור, לא כך היו פני הדברים ביחס לכל המשוררים בני דורו.

1

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

לאַה גוֹלְדְּבֵּרְגַּ מֵתָה

לְאֵה גוֹלְדְּבֵּרְגַּ מֵתָה בְּיוֹם שֶׁל זְרִיזָה,
כְּפִי שֶׁרָק בְּשִׁירֶיהָ כְּתֵבָה;
וְדַחְתָּהּ אֶת הַלְוִיָּתָה.
לְיוֹם מְחַרְתִּי שֶׁל שְׁמֶשׁ,
כְּפִי שֶׁרָק הָיָא.

עֵינֶיהָ הַעֲצוּבוֹת הֵן הַיְחִידוֹת
 הַיְכוּלוֹת לְהִתְחַרְרוֹת עִם עֵינֵי אָבִי
 בְּמִשְׁחָק יְהוּדֵי עֵתִיק
 שֶׁל עֵינַיִם כְּבָדוֹת הַגּוֹלְשׁוֹת
 לְגִמּוֹת לְמִטָּה.
 (עֲכָשׁוּ שְׁנֵיהֶם שָׁם.)
 לְאֵה מֵתָה יוֹמִים
 אַחַר שְׁהִמוּסָפִים הַסְּפָרוֹתִיִּים
 כְּכֹר עֲמָדוֹ בְּמִלּוֹא דְפוֹסָם:
 כֵּן הִיא מְאֻלָּצֵת אוֹתָנוּ
 לְכַתּוּב עָלֶיהָ בְּנַחַת עֲצוּבָה
 וּבְנִקְיוֹן מַלְיָם, כְּפִי שָׂרָק הִיא.
 (בְּקִרְבוֹת הַנֶּגֶב הִיא סְפָרוֹנָה
 "מִבֵּיתִי הַיֵּשֶׁן" בְּתַרְמִילֵי תְּמִיד.
 דְּפִיו הָיוּ קְרוּעִים וּמְדַבְּקִים
 בְּרִצּוּעוֹת פְּלִסְטֵר, אֲךְ יִדְעָתִי בְּעַל פֶּה
 אֶת כָּל הַמַּלְיָם הַמְּסֻתָּרוֹת
 וְגַם אֶת הַנֶּגְלָה.)

הִיא לְמִדָּה שְׁפוֹת רְבוֹת
 מֵתוֹךְ עֲצָבוֹת הָאָדָם הַדוֹחֶקֶת:
 דְּבוּר, כְּתִיבָה וּבְכִי שֶׁקָּט.
 (בְּדִירָה אַחַת בִּירוּשָׁלַיִם גָּרוּ אַחֲרֶיהָ
 שְׁלֹשׁ נְעוּרוֹת
 שְׁאַחַת מֵהֶן אֶהְבֵּתִי מְאֹד.)
 הִבְאֵנוּ לָהּ מִן הַמְּתוּק
 שֶׁל חֵינּוּ, כְּדֵי שֶׁתִּכְנִיס אוֹתוֹ

לְשִׁירֶיהָ, כְּרַבָּה לְתוֹךְ סִפְגָּנוֹת.
 אֲךְ אֶת הַיְסוּרִים לָהּ
 סִפְקָה הִיא בְּעֵצְמָה:
 לֹא נִזְקָקָה מִשָּׁל אַחֲרִים.
 (כְּשֶׁהָיָה יְלָדִי בֶן שְׁנַתִּים,
 קָרָא לָהּ: "גוֹלְדְּבֶרְג":
 לֹא, דוֹדָה. לֹא, לְאֵה.)

הַפְּרוֹפֶסוֹר שְׂבָה, הִיא
 מוֹכֵן אוֹלֵי לְחִיוֹת עוֹד שְׁנַיִם רְבוֹת,
 אֲךְ הַמְשׁוֹרָרֵת לֹא רָצְתָה
 לְהוֹדִקוֹ. וְנִצְחָה.

לָאָה מָתָה. בְּרַמְמָה הַזֹּאת
 הָיָה לָהּ כְּכֹר כָּאֵן הַרְבֵּה מְנִיּוֹת.
 הִיא יוֹצֵאת עֲשִׂירָה לְשָׁם;
 מַלְכָּה הַיּוֹצֵאת לְגִלוֹת שֶׁל מוֹת.

וְאֵת שִׁירֶיהָ יוֹסִיפוּ לְקַרְא
 נַעֲרָה וְנַעַר בְּחַדְרֵים חֲבוּיִים
 וּמִתּוֹקִים בְּאַרְצָה
 אֲשֶׁר הַחַיִּים כִּכְשׁוּ אוֹתָהּ.

בְּהַר זֶה, שְׁקוֹרָאִים לוֹ "מְנוּחֹת",
 אֲנִי חוֹשֵׁב עַכְשָׁו עַל הַמַּלְיָם
 "בְּיָגוֹן שְׂאוּלָה" שֶׁבַחְמָשׁ:
 יָגוֹן צְרִיף לְהִיּוֹת דָּבָר
 יָפֵה וְיִקָּר מְאֹד, כְּמוֹ
 כְּלֵי כֶסֶף וְזָהָב שֶׁהַכֶּסֶף עִם
 מַלְכִים מִתִּים לְתוֹךְ קַבְרָם. כֵּן עֵמֶךְ.

לְכִי עַכְשָׁו. אֶסְפִּי אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת
 אֲלֵיךְ. קַחֵי אוֹתָם אִתְּךָ.
 הֵם שְׁלֵךְ, סוּף סוּף.
 חוֹרֵי לְשָׁם. מִתִּים מְרִיקִים כְּמוֹךְ
 לֹא יוֹכְלוּ לֹמַר כְּמוֹנוֹ: אֲנִי רוֹצֵה
 לֹמַר. אֲנִי חוֹשֵׁב שְׁכָךְ. אוֹלֵי אָבוֹא.
 מִתִּים אוֹמְרִים: לֹא, אֵין אֲנִי, אֵינְנִי.

לְכִי בְּמְנוּחֹת לָאָה לָאָה מְאֹד.
 וְלֵנוּ מָה נִשְׁאָר, כִּי אִם לְעֵמֶד
 בְּרֵאשׁ מוֹרֶם וּלְצִפּוֹת
 לְבִשׁוֹרוֹת רְעוֹת וְטוֹכוֹת
 מְעַרְכוֹת בְּרִיחַ הָאָרְנִים.

שירו של עמיחי הוא הספד ארוך, שקריאה מעמיקה בו חושפת גווניו רבים. ראשית, באופן שבו הוא מתאר את דמותה של גולדברג – בין קרבה לריחוק – כך הוא עובר מתיאור "קר", עובדתי, של עובדת מותה של גולדברג ונסיבותיו, כמו מוסר מעין "מידע אובייקטיבי" על הסתלקותה של "דמות ציבורית", כביכול ("לאה גולדברג מתה"), לתיאור דמותה ושירתה, כמו גם מותה, באופן המעיד על קרבה רבה יותר ("לאה מתה"), ומסיים בפנייה ישירה אל "לאה" עצמה (שראשיתה בקביעה "כֵּן עֵמֶךְ / לְכִי עַכְשָׁו. אֶסְפִּי אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת"). תמורה דומה חלה גם ביחס לדובר עצמו – כאן ישנם מעברים

מעניינים בין דיבור בגוף ראשון יחיד ("ידעתי", "אהבתי" ועוד) לגוף ראשון רבים ("הבאנו", "כמונו", "לנו"). הדובר בשיר נע בין הדיבור הפרטי על חוויותיו האישיות, הנקשרות בגולדברג ונוגעות בבני משפחתו, באהובותיו ובחוויותיו הפרטיות כחייל, לבין הדיבור הקולקטיבי, הכללי, בשם ה"דור".⁵³ תנועה נוספת היא בין זמנים שונים: בין עבר, הווה ועתיד – כזה הוא גם המעבר מן ההתבוננות הרחבה בדמותה של גולדברג אל המעמד המסוים של יום הקבורה, שבו, אולי, נהגה השיר ("בְּהַר זֶה, שְׁקוֹרְאִים לוֹ מְנוּחוֹת").

ההיטלטלות הזו בין אופני דיבור וכתובה שונים, המעידה אולי על מורכבותה של ההתייחסות לגולדברג, עולה גם מן הבחירה לשלב בשיר חמישה קטעים שלמים המצויים בתוך סוגריים, באופן ההופך אותם לשוליים, אך בה בעת גם מבלטי אותם. נטייה פרוזאית זו, הבולטת גם בכמה וכמה שירים נוספים בקובץ ולא על מנת לזכור,⁵⁴ כמו מנומקת בשיר "בוקר ליד הים": "וַיִּמָּה שְׁקוֹרְהָ, קוֹרְהָ בְּסוֹגְרִים אוֹ בְּאוֹתֵיזוֹת קְטָנוֹת".⁵⁵ ואמנם, נדמה כי עמיחי בוחר לשבץ כמה מן הטורים החשובים ביותר בשיר דווקא בסוגריים.

במקביל לאמביוולנטיות הפואטית הזו ואולי בשלה, מציג עמיחי גם את דמותה של גולדברג בשיר באופן רב סתירות ומתחים – בין תיאור מלא הערצה, הזדקקות והערכה, לבין ביקורת סמויה. גולדברג מוצגת כדמות מלאת עצמה, שכתבתה היא כמעט כוח עליון – כך, את תנאי מזג האוויר ששררו ביום מותה של גולדברג, בוחר עמיחי להציג ככאלה שנקבעו, כביכול, על ידי הבחירות שעשתה בשירתה ("כְּפִי שִׁירְךָ בְּשִׁירֶיהָ כְּתִבָּה"). אך בה בעת הוא רומז, אולי, גם לעריצותה, המאלצת את מספידיה "לכתוב עליה בנחת עצובה" – תוך העדפת הביטוי השירי על זה של הביקורת ה"למדנית". גם הבחירה בתואר "מלכה" מבליעה פן של שררה.

עמיחי מרבה לעמוד גם על המתח שבין החיים לכתובה, או בין ממשות ליצירה, כפי שהוא עולה מדמותה של גולדברג. מתח זה, שהעסיק רבות גם את גולדברג בשירה, נקשר גם לניגוד שבין היותה משוררת לבין עמדתה האקדמית. עמיחי מבטא העדפה ברורה של "משוררותה" – "היא למדה שפות רבות", הוא מציין, אך אינו מונה את אינוונטר השפות הרחב שידעה גולדברג,⁵⁶ אלא רק "דיבור, כתיבה ובכי שקט", אותם "חומרים" שביסוד הביטוי השירי, בעיקר אצל משוררת המגדירה עצמה לא אחת כ"מעין ייסורים חיים".⁵⁷ באופן דומה מבחין עמיחי בין "הפרופסור שבה", תואר שהוא בוחר לציין בלשון זכר, לבין ה"משוררת" – האישה, ש"לא רָצְתָה / לְהַזְדַּקֵּן", כביכול על פי הדגם הרומנטי של היוצר הנוטר "צעיר לנצח" במותו, ובהתאם לתדמיתה של גולדברג כ"משוררת מיוסרת". ועם זאת, דווקא שירתה של גולדברג היא שעשויה להעניק, בעיניו, לגולדברג "קיום מדומה" השונה מזה שלו זכתה בחייה. כך, אחת העמדות הבולטות בשירה של גולדברג היא אמנם זו של היוצרת השווה בחדרה הבודד, ללא איש,⁵⁸ אך את החדר שלאחר מותה מתאר עמיחי לא כ"חדר בלי אהבה",⁵⁹ אלא כמרחב שבו מתקיימת אהבה: "בְּדִירָה אַחַת בְּירוּשָׁלַיִם גָּרוּ אַחְרֶיהָ / שְׁלֹשׁ נְעֻרוֹת / שְׁאַחַת מֵהֶן אֶהְבֵּתִי מְאֹד", ובהמשך – ככזה שבו נוכחת שירתה דווקא בהקשר של זוגיות: "וְאֵת שִׁירֶיהָ יוֹסִיפוּ לְקַרֵּא / / נְעִירָה וְנְעִיר בְּחֻדְרֵים חֲבוּיִים / וּמְתוֹקִים".

השדה הסמנטי של הזוגיות ושל המשפחה הוא מרכזי בעיקר בשל הזיקות שיש לו לדמותו של עמיחי עצמו: באהבתו את אחת הנערות החיות בחדרה של גולדברג, על המשמעויות הארוטיות והמיניות שיש לכך, הוא כמו ממשיך, באורח מטפורי ומהופך, את "אפשרויות חייה" של גולדברג עצמה, ואם נרצה – זהו אולי גם אחד "הגלגולים הפואטיים" של שירת גולדברג בשירתו שלו. אולם, האזכור המשפחתי המשמעותי ביותר הנרמז מן השיר הוא לאביו של עמיחי. את עיניה של גולדברג, השותפות ב"משחק יהודי עתיק", משווה עמיחי לאלה של אביו, וקובע כי "עֲכָשׁוּ שְׁנֵיהֶם שָׁם". דמות האב האהובה היא מן הדמויות הבולטות ביותר ביצירת עמיחי, והשוואה זו מעידה, אולי יותר מכול, על קרבתו הרבה של עמיחי לגולדברג ועל ראייתו אותה כמעין "הֹרָה" נוסף. יותר מכך – ההקשר המשפחתי מוסיף לעלות גם מהמשכו של השיר, באזכור בנו של עמיחי (ושוב, בסוגריים): "כְּשֶׁהָיָה יְלָדִי בֶן שְׁנַתִּים, / קָרָא לָהּ: "גוֹלְדֶבֶרְג": לֹא, דוֹדָה. לֹא, לֵאָה". האם ניתן להשוות בין בנו של עמיחי לבין עמיחי-הבן עצמו, המתלבט בין צורות הפנייה האפשריות לגולדברג – מגולדברג המשוררת ל"לאה האם"⁶⁰ רמיזה נוספת להקשר המשפחתי עולה מן הבחירה במלים "ביגון שאולה" – זוהי אלוזיה לסיפור יעקב ובניו בבראשית לז, לה⁶¹ ולאבלו של יעקב על מות-כביכול של יוסף – בשירו של עמיחי 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 בהצגתה (ובהשלכות שיש לה על עמיחי עצמו). כוונתי לתיאורה כשייכת להוויה שונה, בזמן ובמרחב – לעידן ולמקום החורגים, אולי, מן ההקשר הארץ ישראלי. הקשר אל האב הוא דרך אותו "משחק יהודי עתיק", גלותי, וכזו היא גם הקביעה לפיה "עכשיו שניהם שם" – מהו אותו "שם" שכאן? האם המוות מאפשר שיבה אל "העולם האירופי הישן"? תחושה זו מתעצמת גם מפני שמותה של גולדברג מתואר בהמשך בעיקר כמעבר במרחב, כהליכה אל מקום אחר – תחילה כיציאה לגלות אך אחר כך דווקא כשיבה: "לְכִי עֲכָשׁוּ [...] חֲזְרִי לְשָׁם"⁶². גם ראייתו של עמיחי את גולדברג כ"מלכה", תוך אזכור קבורת מלכי העבר עם "כלי כסף וזהב" מקשרת אותה אף היא לעידן אחר, ש"לא מעכשיו לא מכאן"⁶³.

לנטייתו של גולדברג אל ההוויה האירופית, הנקשרת לביוגרפיה שלה, למקורות ההשפעה הספרותיים שלה ולהסתעיינותה מן ההכרזות הציוניות בנוסח "אנחנו מגש הכסף", ישנם ביטויים רבים בשיריה. אחד מהם הוא עמדת "שתי המולדות" המפורסמת שלה.⁶⁴ העיסוק של עמיחי בכך בשיר הוא מרתק – בבית החותם אותו נזכרת הציפייה לבשורות ה"מעורבות בריח האורנים", אותם אורנים, שכמותם מציגה גולדברג את עצמה: "אֲתָכֶם אֲנִי נִשְׁתַּלְתִּי פְעַמִּים / אֲתָכֶם אֲנִי צְמַחְתִּי, אֲרָנִים, / וְשָׂרְשֵׁי בְּשָׂנֵי נוֹפִים שׁוֹנִים"⁶⁵. אזכור האורנים כאן הוא רב-פנים: מחד גיסא, כתיאור ישיר של הנוף המקומי של הרי ירושלים – הר המנוחות, שבו מובאת גולדברג לקבורה, אך בה בעת גם כהדהוד של אותו "נוף ילדות" רחוק, ש"שם". זאת ועוד – אזכור האורנים מופיע דווקא כאשר הדובר בשיר בוחר לשוב אל "קול הרבים", הקולקטיבי (והציוני?) ועוסק בהמשכיות שלאחר מותה של גולדברג – "וְלָנוּ מֵה נִשְׁאָר, פִּי אִם לְעַמֵּד / בְּרֹאשׁ מוֹרֶם וְלְצַפּוֹת".

עמיחי עצמו נתפס לא אחת כ"משורר לאומי",⁶⁶ וכמי שהעיסוק בהוויה הציונית ובמלחמותיה הוא אחד מן המרכזיים בשיריו. אלא שבמידה רבה נדמה כי תחושה זו מבוססת בעיקר על האופן שבו הוצגה שירתו, ובין היתר גם על סמך התבטאויות שלו-עצמו – כך, למשל, "על אף שמספר השירים על המלחמה קטן יחסית", כפי שכתבה נילי שרף-גולד, "רואה בה הביקורת חוויית-יסוד, מעין תבנית נוף יצירתו של עמיחי".⁶⁷ מירון, למשל, מציג את חרדת הפגיעה בגוף במלחמה כתחושה שבתשתית שירתו.⁶⁸ באופן כזה, ניתן היה לקבל, אולי, ביתר קלות גם את שירת האהבה ה"פרטית" של עמיחי – שהיוותה איזון לעיסוקו ה"לאומי", כביכול. אולם בשירתו של עמיחי כולה רוחשת "תשתית סמויה" נוספת, ושיריו שבים ומסמנים אותו גם כמי שמעולם לא הצליח להיחלץ בעצמו מ"עמדת שתי המולדות", למרות שייכותו ל"דור המדינה".

התשתית הסמויה הזו כמו צפה על פני השטח גם בבית השני של השיר שלפנינו, המאזכר את ספרה של גולדברג מבית הישן, שיצא לאור ב-1944. בספר זה עוסקת גולדברג ב"אפשרויות של זיכרון" – היא משרטטת, את זיכרונותיה מאותו עולם של "משחק יהודי עתיק" שחרב, עד כי לא נותר ממנו "אֶלָּא זֵכֶר כְּמִיָּה עֲמוּמָה",⁶⁹ ומתארת את "הסמטה הצרה", את "גג התיאטרון", "צלב הכנסייה" ואת "בית הכנסת הישן", שאין בהם מאום מן החוויה הישראלית ועם זאת – יש קושי לראות בהם גם קווי מתאר של עיר סימבוליסטית בדויה. במחזור השירים "סיום", שהוסיפה גולדברג לשירי "מביתי הישן" בספר מוקדם ומאוחר,⁷⁰ היא מזכירה את עזיבת "הבית הישן": "הֶלְכְּתִי מִשָּׁם וְלֹא שָׁבְתִי, / אֶף לֹא רָצִיתִי לָשׁוּב. / עֲבָרִי אֲשֶׁר לֹא אֶהְבְּתִי / שׁוּב נִהְיָ עֲבָרִי הָאֱהוּב / [...] הֶלְכְּתִי לְאָרֶץ אַחֶרֶת, / הָרוּחוֹת מָחוּ עֲקֹבוֹתֵי / הַיּוֹם בְּבוֹשָׁה מְסֻתָּרָת / אֵיחָל לְתַחִית מֵתִי".⁷¹ הכמיהה אל העבר נוכחת גם בשירים מאוחרים יותר של גולדברג, בתיאור אותה "שפה של ארץ זרה" ה"ננעצת" ביום החמסין התל-אביבי, או ב"שירי קופנהגן" שלה.⁷² והנה, כאשר אנו קוראים את שירו של עמיחי, הנתפס בתודעתנו, כאמור, לעתים קרובות כ"מייצג הישראליות", אנו נתקלים (בסוגריים!) בשורות הבאות, שהן בעיני מן המרגשות ביותר בשיר: "(בְּקִרְבוֹת הַגֶּבֶה הָיָה סִפְרוֹנָה / מִבֵּיתִי הַיֶּשֶׁן בְּתַרְמִילֵי תְּמִיד. / דַּפּוּי הָיוּ קְרוּעִים וּמְדַבְּקִים / בְּרִצּוּעוֹת פִּלְסְטֵר, אֶךְ יִדְעֵתִי בְּעַל פֶּה / אֶת כָּל הַמְּסֻתָּרוֹת / וְגַם אֶת הַנְּגִלָּה)". דווקא בקרבות מלחמת 1948, "חווית היסוד" של הישראלי, מעיד עמיחי על עצמו כמי שנושא ב"תרמילו" את קובץ "שירי הגלות" של גולדברג.

מעניין לציין כי למילה "תרמיל" עשויות להיות כאן משמעויות אחדות – לצד הפירוש הברור, של תיק (שכמו תיקים אחרים הנזכרים בשירת עמיחי עשויות להיות לו קונוטציות של רחם, המספק מעין "הגנה נשית" ליקר ביותר, במקרה זה – לספרה של גולדברג), "תרמיל" הוא גם אותו חלק בכדור המכיל את חומר הנפץ. לאור פירוש זה, עשויה להיות לאזכור ספרה של גולדברג גם משמעות מטפורית – "חומר הנפץ" המהותי שבנפש המשורר הנו לא אחר מאשר מילותיה של גולדברג על עולמה שחרב. יותר מכך – תחת תיאור הפצועים וההרוגים ב"קרבות הנגב" בוחר עמיחי לתאר בשיר זה דווקא את ספרה של גולדברג (אולי תוך רמיזה לתכניו), כ"פצוע היחיד", שדפיו "קרועים ומודבקים ברצועות פלסטר", ואף על פי כן – יש לו קיום שלם ורב-משמעות בתודעת הדובר. אפשרות אחרת היא לראות את ספרה של גולדברג כמטונימי לו עצמו, ובאופן המבטא אולי את "חויית הפצע" שלו, כמי

שמשנתת בקרב. אלו משמעויות עשויות להיות לתיאור זה? האם יש כאן מעין המשכיות ציונית-לאומית – מן "הבית שחרב" אל "התקומה" ב"בית החדש" במדינת ישראל? ייתכן, אך אני סבורה כי יש כאן גם רובד הפוך.⁷³ שכן, הבחירה בספר מביתי הישן עשויה לבטא במידה רבה דווקא את הקינה האנטי-מלחמתית על החורבן הנמשך – כאן, כמו שם; ועל הספר המוסיף "להיפצע". נוסף לכך, נראה לי, כי תיאור מרתק זה של זיקת עמיחי דווקא אל הפן ה"גלותי" בשירת גולדברג, עשוי להעיד על תובנה רחבה יותר, עליה עמדה בפירוט נילי שרף-גולד⁷⁴ – ראיית עמיחי כמי שנותר, אף הוא, מעין "מהגר נצחי", שחווית המסע ארצה והקריעה מנוף הילדות מהדהדות בשירתו, מי שמוסיף להתגעגע אל "העולם הישן" גם כאשר הוא שותף בכיבוש "העולם החדש".

ועם זאת, עמיחי נחשף בשיר באופן זהיר, מדוד ומאופק בלבד, ונדמה כי כזה הוא גם יחסו אל גולדברג עצמה, כפי שהוא עולה מתוך דבריו – מיעוט של רמיזות אינטרטקסטואליות או "ערבוב" של מילותיה באלה שלו (האזכורים של מוטיבים / שורות מתוך שיריה הם מעטים לעומת אלה שבשירי המשוררים האחרים); נטייה להמעיט בתיאור האישי ושיבה אל אותו "גוף ראשון רבים" תחת היצמדות בלעדית אל הדיבור המתאבל של "אני".

א

שיר הזיכרון השני שבו אדון נכתב על ידי המשורר כרמי טשרני (צ'רני), ט' כרמי בשמו הספרותי. כרמי, שנולד ב-1925 בארה"ב, פרסם כשישה עשר ספרי שירה ומספר דומה של תרגומים, הוא יוצר עלום עבור מרבית קוראי השירה העברית, חוקריה ומבקריה כיום. על אף שספריו יצאו לאור במקביל לאלה של עמיחי או זך, נהוג לשייך אותו, על פי רוב, ל"דור הפלמ"ח",⁷⁵ אם כי מבחינות רבות נראה שיצירתו של כרמי הייתה מקובלת גם על בני "דור המדינה", והמכנים המשותפים בינה לביןם הם רבים.⁷⁶ השיר העוסק בגולדברג פורסם בקובץ התנצלות המחבר, והוא מופיע בשער נפרד, ששמו כשמו של השיר.⁷⁷

לְזִכֵּר לְאֵה גוֹלְדְּבֵּרְג

.1

עוֹרֵב עִם יוֹנָה

גָּרִים עַל רְעֵפֵי בֵּיתִי.

נֶעַר קָטָן רוֹאֵה אוֹתָם

וְאוֹמֵר:

אֱלֹהִים מְשַׁחֲקִים דְּמָקָה עַל הַגָּ.

.2

מִשֵּׁב יוֹנִים פְּתָאֲמִי.

הֵן הִרְגִּישׁוּ לְפָנַי בְּאוֹר הַהֶדוּף.

עכשו השמשות צועקות
 והבים באזני.
 לאה מתה
 והיונים קטנות בשמים.

3.

יש לה חזקה על חלקת השמים הזאת.
 היא גדרה אותה
 בכמה שורות, כמה בתים,
 ושכנה שם צפור.
 הצפור הקטנה מתעופפת על המשמר
 ומבריחה משם את כל הדחלילים.

4.

הרבה שעות היתה עומדת בחלונה:
 בחוץ ראתה זנב של סוס
 שובר את החמסין;
 חלון אחר עוצם את בעליו;
 חלון אחר נפקח כמו אגם;
 חלון שיש בו מזוזה
 בשביל אורחים מעונה אחרת;
 חלון שעליו רובצת
 דבורה שעירת כרס.

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

5.

הרבה שעות היתה יושבת בחלונה
 כמו אספן עם זכוכית מגדלת.

6.

היה לה חתן בן שלש
 שנתן לה יד ברדתה במדרגות הגן.
 ברגע שנגעה בידו,
 נבקע הבטון
 ושיניהם נעלמו בין גלי השושנים.

.7

היא אֶהְבֶּה אֶת שְׁאֵנָאֵל
 וְלֹא הִתְבַּיְשָׁה בְּכֶךְ.
 הִיא אֶהְבֶּה,
 וְהִתְבַּיְשָׁה.
 הִיא מְאֹד לֹא אֶהְבֶּה
 וְגַם בְּכֶךְ לֹא הִתְבַּיְשָׁה.

מְעוֹלָם לֹא רָאִיתִי בְּחֶדְרָה
 יוֹתֵר מִפֶּרֶח אֶחָד.

(ינואר, 1971).

כפי שמעיד התאריך שבשוליו, נכתב שיר זה בדיוק שנה לאחר מותה של גולדברג – ממרחק של זמן ולא כהספד מידי, ועל כך מעידה גם כותרתו, שאין בה דיווח על מות המשוררת, אלא כוונה לכתוב דברים "לזכרה". יותר מכך – רגע קבורתה של גולדברג אינו נזכר בשיר (בניגוד לבחירותיהם של עמיחי וריבנר, למשל), אלא רק הידיעה האסונית, הפתאומית, על מותה, המגולמת ב"משב היונים הפתאומי" ובהדף האוויר (כבעת התפוצצות פצצה), שכמו נחווית מחדש ברגע כתיבת השיר ובעת קריאתו, במעין הווה מתמשך: "עֲכָשׁוּ הַשְּׂמֹשׁוֹת צוּעְקוֹת/ וְהַבּוֹם בְּאֶזְנֵי" (ההדגשה היא שלי – מ"ה). ההבדלים בין שיר זה לבין שירו של עמיחי בולטים ביותר – כרמי אינו מבקש לשרטט "דיוקן", אלא מציג כמה "פרגמנטים" שיריים, שהקשר בינם לבין דמותה של גולדברג אינו תמיד ישיר. זאת ועוד, אין הוא מציג את עצמו כמשורר המספיד יוצרת אחרת (בניגוד לעמיחי המזכיר את ההכרח "לכתוב בנחת עצובה" על גולדברג, לאחר מותה), ואין הוא מזכיר את גולדברג כ"אם שירית", או כמי שסייעה לו עצמו בשירתו. גם עצם הגדרתה כ"משוררת" היא עקיפה מאוד ומשתמעת לכמה פנים (בעיקר בשיר השלישי במחזור)⁷⁶. הכתיבה על גולדברג כאן היא בעיקר אנלוגית – וכך, גם אם כרמי אינו מזהה עצמו כ"משורר" בשיר – מתיאור דמותה ויצירתה של גולדברג עולות עדויות רבות על שירתו של כרמי ועל מאפייניה, כמו גם על עמדתו הפואטית.

למעשה, כבר כתיבתו של "הספד אנלוגי" כזה מאפיינת עמדה זו. את הכתיבה על האחר ככתיבה על ה"אני" (או את הבחירה לתאר את האחר דרך ה"אני") אפשר להגדיר כעיקרון פואטי חשוב בשירתו של כרמי כולה, בעיקר כשהדבר נוגע ל"אחרת" הנשית – כשהיא דמות או נמענת. הקיום דרך האחרת; גופה ותודעתה, הוא מנושאי התשתית של שירת כרמי, המכוננים לעתים קרובות גם את הרטוריקה שלה. זהו קיום שיש בו רווחה לצד חרדה גדולה מפני השתלטות, עד כדי ביטול מוחלט של ה"אני" האוטונומי. משירים רבים עולה לעתים תחושה של טשטוש גבולות בין הדובר לנמענת שלו – לעתים נדמה, למשל, כי היא מהווה חלק ממהותו ומפנימותו, או שתכלית קיומה ב"שיקופו" בלבד; במקרים אחרים – נעלמת ישותו שלו בתוכה. כך, יש קושי ליצור הבחנה ברורה בין שתי הדמויות. האישה היא, מחד גיסא, מושא התבוננות עבור הדובר, או מהות חיצונית לו, ומאידך גיסא, מי שבה הוא רואה את עצמו. העיסוק בכך בולט במיוחד ברבים משירי הקובץ התנצלות

המחבר.⁷⁹ בחלקם הגדול נעשה גם שימוש רב במוטיב המראה, על כפל פניו – כשלעתים היא אכן משקפת באופן מימטי את דמותו החיצונית של האדם הניצב מולה, אך במקרים אחרים – מתפקדת באופן החורג מ"תפקידה הטבעי" ומאפשרת ייצוג של העולם שסביב המתבונן או עצם דרכו ניתן לעבור אל "עולמות אחרים" או להגיע עד פנימיותו של המתבונן.⁸⁰ הדמות הנשית הופכת בשירים רבים של כרמי ל"מראה" כזו עבור הדובר. בדומה לכך – נראה כי הדיבור על אודות גולדברג ושירתה הוא גם דיבור אישי מאוד עבורו, אם כי היא מתוארת בשיר כישות נפרדת מזו שלו (ובשונה מן התיאור העולה משירו של ריבנר, שבו אעסוק בהמשך). זאת ועוד – רבים מן המאפיינים ה"נשיים" כביכול, המיוחסים לשירת גולדברג, שבים ונגלים דווקא בשירת כרמי – כמו גם בשיר שלפנינו.

במרכזו של השיר ניצב העיסוק בעמדת ההתבוננות ו"ליקוט המראות" של גולדברג. הוא עולה בעיקר מתיאורה של גולדברג בשיר הרביעי כמי שמצויה במצב תמידי של צפייה וציפייה: "הַרְבֵּה שְׁעוֹת הֵיְתָה עוֹמֶדֶת בְּחִלּוֹנָה", ובמעשה של "איסוף מראות", כפי שהוא מוזכר בשיר החמישי. אגב, מעניין לשים לב לכך שכרמי מדמה את גולדברג ל"אספן", בלשון זכר (ולא ל"אספנית", למשל), באופן שיש בו אולי גם מחווה לאופן שבו בחרה לרוב גולדברג להציג את עצמה,⁸¹ אך גם באופן המעלה על הדעת את הדמיון בינה לבינו על אף הבדלי המגדר. בהמשך רומז כרמי לשירה של גולדברג "הסתכלות בדבורה",⁸² אלא שבעוד שבשיר זה מדגישה גולדברג דווקא את הדמיון שבינה, כמתבוננת, לבין הדבורה (שתייהן מצויות במרחב שאינו מעניק להן אושר – זו, בחדרה הסגור, וזו – על השמשה), מדגיש כרמי דווקא את חירותה של הדבורה מול גולדברג – "אני בפנים והיא בחוץ". באופן כזה מועצמת תחושת הסגירות שבתיאור המשוררת.⁸³

החלון וההשתקפות הם מסמלי המפתח בשירת גולדברג.⁸⁴ לעתים קרובות ההשתקפות היא המכוננת את זהותן של הדוברות בשירה, הנדמות גם כבבואות של הנמענים הגבריים שלהן.⁸⁵ אלא שמעניין לגלות כי במוקד תיאורו של כרמי עומדים לא העצמים הנגלים למתבוננת בחוץ, אלא "חלונות אחרים", מואנשים, אליהם היא צופה ("חלון אחר עוֹצֵם אֶת בְּעֵצְיוֹ; / חִלּוֹן אַחֵר נִפְקַח כְּמוֹ אֶגֶם" וכו'). משמע, הצגת שירתה של גולדברג כנסמכת על דינמיקה כפולה (ואולי אין-סופית כמעט) של השתקפויות, כשחציצות רבות מפרידות בינה לבין ה"ממשות" שקיומה אינו ודאי כלל. ועם זאת – אני סבורה כי כרמי דובר במידה לא פחותה גם על "עמדת המשורר" שלו, ועל כן ייתכן ש"החלון האחר" שהוא מזכיר אינו אלא חלונו שלו, ואולי אפילו אותו חלון המהדהד גם בפתיחת השיר שהוא עצמו כותב, בתיאור "השמשות הצועקות" או הנער המתבונן בחיזיון הציפורים שעל הגג. למעשה, מחזור השירים כולו טובב סביב הראייה – כבר בפתיחתו, בתיאור "הנער הקטן" הרואה את חיזיון הציפורים שעל הגג. הזיכרון הישיר שכרמי מזכיר מן המפגשים עם גולדברג נקשר אף הוא אל ההתבוננות – "מְעוֹלָם לֹא רֵאִיתִי בְּחִדְרָה / יוֹתֵר מִפְּרַח אֶחָד". גם בדברים שנשא בערב אזכרה לגולדברג, ציין את "הישירות, הכופה את המשורר לראות דברים כהווייתם [...] ובאותה שעה – הידיעה שראייה של ממש, הסתכלות של משורר, מגלה שאין דבר כהווייתו".⁸⁶

העיסוק בהתבוננות, ב"לכידת הפרטים", בראייה באמצעות מראה או חלון, בטשטוש שבין בבואות והשתקפויות לבין המציאות – יסודות הנתפסים לרוב כ"נשיים"

כאשר הם מיוחסים לגולדברג,⁸⁷ תופס מקום מרכזי ביותר בשירת כרמי. לא בכדי הוא מצהיר כי: "מְרַגֵּעַ שְׂאִינִי אוֹרֵב לַיָּד חֲלוֹנִי, / שׁוֹם דָּבָר אֵינּוּ מִתְחַלֵּל. / אִישׁ צְדִיק, עֲשֵׂה לְךָ צְהָר / לְמַעַן יָבֹא הַמְּבֹרָךְ".⁸⁸ יותר מכך – רבים משיריו של כרמי מתרחשים במרחב הסגור של החדר או של הבית. זהו מרחב ההתרחשות של רבים משירי גולדברג, החותם, כאמור, גם את שירו של כרמי על אודותיה ("מעולם לא ראיתי בחדרה") ומופיע, כזכור, גם בשירו של עמיחי. מבחינות רבות, גרר מרחב ההתרחשות הזה כמה מן החיזיונים הביקורתיים השליליים יותר על שירתה של גולדברג, ובעיקר על שירי הקובץ טבעות עשן,⁸⁹ שנתפסו כ"שירה נשית", המתייחסת אל התחום המצומצם בלבד, בין אם המדובר במרחב המתואר של השיר ובין אם ב"חוויה המצומצמת", כביכול, שבמרכזו, ועד לממדיו המוקטנים של השיר.⁹⁰ אצל כרמי – החדר (או הבית) הוא מחוז ההתרחשות העיקרי של "מעשה האהבה", אך גם של היעדרה.⁹¹ גם בשיר זה הוא מתואר כמי ששוהה תחת "רעפי ביתו".

השיר גדוש גם בארמזים ישירים לשיריה של גולדברג, ובעיקר – לעיסוק שלה במוטיב הציפור. כבר השיר הראשון פותח בתיאור מעין "חזון אחרית הימים" המתרחש על גג ביתו של הדובר⁹² – כאשר העורב והיונה, ציפורים השונות זו מזו במראן ובתדמיתן,⁹³ מתגוררות בצוותא. בעלי הכנף הללו מופיעים רבות בשירי גולדברג, ולמעשה – ניתן להציגם כשתי אופציות מנוגדות, הנוכחות בשירה, לעתים קרובות כבבואות שלה עצמה או כרמיזה לכיוונים פואטיים שונים. כך, נזכר העורב כ"בֹּדֵד וְגַא... / [...] שְׁחָר, מְלַלֵּג וּפְכָח"⁹⁴ ומולו – אותה "יונה תמה", שאור על כנפיה.⁹⁵ מוטיב זה חוזר הן כביטוי ארס-פואטי מובהק, והן כחלק מן העיסוק בזהות הנשית.⁹⁶ אחד מביטוייו מופיע במחזור השירים "בהרי ירושלים", שבו מתארת הדוברת את עצמה כמי ש"מְטַלֵּת פְּאָבֵן בֵּין הַרְּכָסִים הַלְּלוֹ", אך גם כציפור המוסיפה להתעופף: "אֵיכָה תִּנְכַּל צְפוֹר יְחִידָה / לְשֵׂאת אֶת כָּל הַשָּׁמַיִם!".⁹⁷ אבל כרמי מעדיף לתאר דווקא את עצמתה של "הציפור הקטנה" שבכוחה להבריח "את כל הדחלילים" (אולי גם לאחר מות המשוררת עצמה). הפן הארס-פואטי של מוטיב הציפור מחדד אף הוא את הקשר שבין שני המשוררים – כרמי, היושב לאחר מות גולדברג בחדרו מאזין למשב היונים, המבשרות על פטירתה, אך בה בעת גם מתבונן בציפורים, כמו ממשיך את זיקתה שלה אל "חלקת השמים" ואל אפשרויות המעוף.

את השיר חותם כרמי בנטייתה הכפולה של גולדברג למינימליזם אך בה בעת 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 בחלקו השישי של השיר. לנוכח ה"גן" שבחוץ – שגולדברג אינה מתוארת בו, כמתבקש, כאישה החווה חוויות ארוטיות אלא רק כמי שילד בן שלוש נוטה לה חסד של הושטת יד⁹⁸ – בולטת עוד יותר נזירותו של הפרח הבודד שבחדרה. ועם זאת, נרמזות באמצעות הניגוד הזה גם אפשרויות שונות בפואטיקה של גולדברג עצמה – מהסימבוליזם עז הצבעים ("על הפריחה") עד למודרניזם המינימליסטי בעם הלילה הזה.⁹⁹ למשל: ה"פרח האחד" עשוי להיות אובייקט בפני עצמו, ממש כשם שהוא עשוי להתפרש כסמל להוויות רחבות ומופשטות יותר. כך, מוצג ריבוי הפנים והסגנונות בשירת גולדברג, ותנועתו של כרמי בין

שתי אפשרויות התיאור והאופציות הפואטיות הללו מעידה גם על זיקתה של גולדברג כ"מדריכה" או מנחה, כשאותו ילד שגולדברג פותחת בפניו את "גני השושנים" שבתוך הבטון עשוי להיות גם בן דמותו של כרמי עצמו, ממש כמו אותו "נער קטן" המופיע בראשית השיר – מעין "גרסאות שונות", רב-גיליות, של הדובר עצמו.

סיומו של מחזור השירים מבליע פן ארוטי עדין. השיר האחרון בו עוסק באהבותיה של גולדברג: "היא אָהֶבָה / וְהִתְבַּיְשָׁה. / היא מָאֵד לֹא אָהֶבָה / וְגַם בְּכָךְ לֹא הִתְבַּיְשָׁה". כרמי אינו בוחר לצייר את דמותה ואת שירתה של גולדברג כבעלת זיקה כלשהי אל הקולקטיבי (ובשונה מעמיתיה הבוחר דווקא בקובץ שיריה חביתי הישרן), וכזה הוא גם ההספד 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 – שחלק הארי שלה כולל שירי אהבה. זוהי שירה המתנזרת כמעט לכל אורכה מאמירה פוליטית ברורה, ולכאורה נצמדת אל ה"אישי" באורח המיוחס לרוב גם לשירת גולדברג. עמדתה המוצהרת של גולדברג בסוגיות הללו עלתה, כידוע, בעיקר בפולמוס בנושא כתיבת שירי מלחמה בשנות מלחמת העולם השנייה,¹⁰⁰ וזהו גם מאפיין נוסף שבשלו "מקוטלגת" שירתה באופן טבעי-כביכול באגף "השירה הנשית". עיסוקה החוזר ונשנה בנושא האהבה ולא פחות מכך ברגשי כאב ואכזבה הנלווים לאהבה שאינה ממומשת, הפך משכבר לאחד הנושאים העיקריים בשיח הביקורתי על שירתה,¹⁰¹ ועם זאת – קריאה נוספת בשיריה מגלה התייחסות מורכבת ורבת-משמעות למאורעות המלחמה, כמו גם להתרחשויות "קולקטיביות" נוספות.¹⁰²

ביקורתו של זך נתפסה, כאמור, כ"מרד טבעי" של בני "דור המדינה" בדור המשוררים שקדם להם. אולם מעניין לגלות כי אחד הקווים העיקריים המשיקים בין שירת כרמי לבין זו של גולדברג הוא העיסוק האינטנסיבי בנושא האהבה על פניה השונים. כרמי מעיד כי אהב את שירי האהבה של גולדברג,¹⁰³ והאהבה בשירתו היא רבת-פנים: בהתבוננות באישה, בקביעה כי "את מקומי"; ב"נאומים" שהוא שם בפי דמויות נשיות ("נאום האלמנה", "נאום העזובה" וכו'); בחוויה הארוטית, בפרידה ולעתים אף ב"עמדה הנשית" כביכול, של הציפייה: "בְּלִכְתָּךְ, הִשְׁאַרְתְּ לִי לְמִשְׁמֵר / (וְאוֹלֵי בְּמִתְנָה) / אֶת פְּלֶבֶת־הַצִּפִּיהָ הַזֹּאת / הַנְּזוֹנָה מְדַבֵּר הַשַּׁעַר וְהַפְּעֵמוֹן / וּמְאִישֵׁת הַגֶּפֶן לַחֲלוֹן", הוא כותב.¹⁰⁴ עמדתו של כרמי שונה, כמובן, מזו של גולדברג – והיא אירונית במידה רבה, ועם זאת, קל למצוא בשיריו גם שורות אחרות, כאלה שבמחזור שיריו "דברים שבינו לבינה": "הַתְּאֵנָה הַזֹּאת, לוֹמֵר / אֲנִי אוֹהֵב אוֹתְךָ / לְרֵאוֹת אֶת הַקְּמָטִים / צוֹלְלִים בְּמִצְחֶךָ / לְשִׁמְעֵ אֶת גּוֹפִי / מְחַרְשֵׁ בְּקֶרְבְּךָ / הַפְּחַד הַזֶּה, לוֹמֵר / אֲנִי אוֹהֵב אוֹתְךָ / שְׁמָא יִשְׁמַע הַלִּילָה / קוֹל שְׁאִין לוֹ הַד".¹⁰⁵

אלא שכשם שגולדברג לא זנחה למעשה גם את העיסוק בספרה הציבורית, ועל אף שהצהירה ש"לא תכתוב שירי מלחמה", ביטאה את עמדותיה האנטי-מלחמתיות באופנים רבים, בוחר גם כרמי בדרך דומה. זאת, על אף שהוא מתמקד באופן מובהק ב"אני האוהב", ומעיד על הקושי שלו לכתוב את "שירת האנחנו".¹⁰⁶ להוציא כמה משיריו המוקדמים, "תיאורים משדה הקרב" או עמדות פוליטיות-אידיאולוגיות נעדרים לכאורה משירתו, אך

הוא מבטא אותן לעתים קרובות דווקא דרך העיסוק בחוויותיו של היחיד: שכן, "גוף־רבים, בְּעֶצְמָם, אֵינָנּוּ גּוֹף" ועל כן – רק באמצעות הניסיון "לומר הכל מִחֲדָשׁ / בְּיַחֲד וּבְהֶהָרָה"¹⁰⁷ ניתן למעשה לדבר גם על אודות החברתי, הלאומי או הפוליטי.

ד

מן הקריאה בשיריהם של עמיחי וכרמי עולים הבדלים מסוימים בין אופני התיאור שלהם את דמותה של גולדברג, אולם ככלל, נדמה לי כי אין בהם חריגה מן האופן שבו מצטיירת דמותה בתודעה הציבורית על פי רוב (אישה בודדה, אוהבת ילדים ללא ילדים משל עצמה, פרופסור ועוד). מחזור השירים של ריבנר, לעומת זאת, מציג אופציות מעט שונות. זהו מחזור השירים הפחות ידוע מבין השלושה, אך אולי גם המרתק בהם. דומה כי יחסיו של ריבנר עם גולדברג היו הקרובים ביותר, כפי שהוא עצמו מעיד – גולדברג הייתה זו שדאגה לפרסום שירו הראשון,¹⁰⁸ ואף הקדישה לו את אחד ממחזורי שיריה האחרונים, "טיול בהרים"¹⁰⁹. במשך שנים שימש אחראי על עיזבונה: ריבנר הוא שדאג לעריכתם ולהוצאתם לאור של שיריה המקובצים, של סיפוריה, מחזותיה ומאמריה ולפרסומם של שארית החיים – קובץ השירים והציורים מעיזבונה, ולמונוגרפיה ביקורתית חשובה על חייה ויצירתה, שמבחינות רבות היוותה תשתית לרבים ממאמרי הביקורת שנכתבו אחריה על יצירת גולדברג.¹¹⁰

למעשה, באופן פרדוקסלי, דומה כי בשיח על הספרות העברית ידוע ריבנר בעיקר כ"מביא לבית הדפוס" של כתביה של גולדברג, בעוד יצירתו השירית הענפה שלו עצמו כמו נשתכחה.¹¹¹ ניתן לתאר את ריבנר כאחד המשוררים השוליים יותר בקבוצת משוררי "דור המדינה". אחת הסיבות האפשריות לכך היא אולי עמדתו הנצחית כ"זר" בתוך התרבות העברית וספרותה.¹¹² 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 גלוי ביצירתו של משורר שהחל לפרסם בעברית בשנות החמישים, עם קום המדינה? זהו, לכאורה, הסבר בעייתי, שכן חוויית ההגירה ועמדת הזרות בולטת גם בשירתם של משוררים רבים בני דורו, ובראשם זך ועמיחי. אולם, פעמים רבות, וכפי שראינו גם בשיר שהקדיש עמיחי לגולדברג, זוהי עמדה מוסתרת, מוסווית מאוד. הן זך והן עמיחי גם נטמעו היטב בשירתם בתוך השיח הלאומי, כפי שהראתה חמוטל צמיר.¹¹³ לא כך ריבנר.

זאת ועוד – הביקורת נטתה להציג את ריבנר כ"משורר שואה"¹¹⁴, המתאבל על בני משפחתו שנספו בה, וזאת למרות קשת הנושאים הרחבה הקיימת בשיריו, ובאופן שצמצם מאוד את טווח הפרשנויות שלה.¹¹⁵ הזיקות בין יצירתה של גולדברג ליצירתו של ריבנר רבות ביותר, על אף שהוא עצמו מעיד דווקא על ההבדלים ביניהן, בעיקר ככל שהדבר נוגע לתבניות של משקל וחריזה. ועם זאת, נדמה לי כי בשירתו מצליח ריבנר לעתים קרובות לגעת במטפיזי שבתוך החולין, ומבחינות רבות הוא מממש את האידיאל שהציגה גולדברג ב"אומץ לחולין" – הגעה אל הנשגב דרך פירוק המציאות.

אחר כך

עֶפֶר זָרְקוּ עַל עֵינֶיהָ הַגְּדוּלוֹת

עֶפֶר זָרְקוּ עַל עֵינֶיהָ הַגְּדוּלוֹת
 אֲבָנִים עַל גְּרוֹנָה
 וְדַמוֹתֶיהָ הִרְפָּה כְּלֶהֱכָה אֶטִית
 עָשׂוּ לְגוֹף קָטָן וּמְכַעַר מְכַרְךָ לְבָנִים
 כְּמוֹ צְפוּר שֶׁצָּרְרוּ כִנְפֶיהָ
 וְרַדְפוּהָ לְעוֹף וְעָכְשׁוּ הִיא כְּאֶבֶן
 בֵּין הָאֲבָנִים הָאֵלֶּה בְּיוֹם הַמַּתְלַבֵּט בְּאוֹרוֹ
 וְקוֹלָהּ אֲשֶׁר גָּלָה לֵב
 קוֹצִים וְחֲרוּלִים
 דוֹמָה, מְחַבֵּיא עֲצָמוֹ בְּלֵב קוֹצִים וְחֲרוּלִים
 וְלֹא יִבְיַע דְּבָר

וְאַחֲרֵי הַרְעַשׁ, הָאֲדָמָה

וְאַחֲרֵי הַרְעַשׁ, הָאֲדָמָה
 הַמְדַרְדֵּרֶת, הַחֲבוּט
 וְהַשְּׁמֵשׁ בְּחֲצֵי שָׁמַיִם
 וְהַעִיר מִתְקַדְּשֶׁת לְשִׁבְתָּהּ
 וְהַמְצַבּוֹת מִבְּהִיקוֹת בְּלֶבֶן קָשָׁה
 וְהַמְלִים נְטוּלוֹת פָּנִים
 פְּנִינּוֹ וְהַלְכְּנוּ בְּלַעֲרֵיהָ
 בְּרַחֲבוֹת הַהוֹמִים שֶׁהָיוּ רִיקִים מְאֹד
 וְכָבֵד הַזְּכוּרֹנוֹת כְּמוֹ כְּלָבִים שׁוֹטִים

אם קטנה, לבנה

אם קטנה, לבנה, בעיניים פעורות
 עומדת על הסף, שקופה
 לפני האפלה אשר בפנים. האדמה
 אור מסמא פניה הרחוקים
 הגוששים אות אחר אות
 בכל אשר היה הוה. גופה
 לא עוד שלה.
 אש כמושה, קולה

נשָׁבֵר וּבָא מִמְקוֹמוֹת שׁוֹתְקִים:
 "אֲנִי אוֹכֵלֶת. וְאֲנִי יֹשֵׁנָה.
 אֲיַנְנִי מְבִינָה.
 אֶתְּךָ, לֹא, אֶתְּךָ
 אוֹמֵר, אֶתְּךָ אוֹמְרִים דְּבַר־מָה?"

קִטְנָה, לְבָנָה, שְׁהִיתָה

לְפָנוֹת בְּקָר נִפְטָרָה לְעוֹלָמָה

לְפָנוֹת בְּקָר נִפְטָרָה לְעוֹלָמָה
 לְפָנוֹת בְּקָר הַחֵל לַיְלָה
 לְפָנוֹת בְּקָר

אֱלֹהִים
 נִפְשָׁה יִדְעָה חֲלוּפִים חֲרִישִׁים

פַּעַם בִּיעַר רְאִיתִי
 אֵיךְ צָמְחוּ הַגְּרָגְרִים הַשְּׁחוּרִים בֵּין אֲצַבְעוֹתַיָּה

אֵיךְ שִׁחְקָה הַרוּחַ בְּשִׁפְתַיָּה
 אֵיךְ הִגְשָׁם בְּגוֹפָה

אֲחֵר כִּךְ הִתְפָּרְקָה אֶת קוֹלָהּ
 וּגְאֹתָהּ, אֶת חֲכָמָתָהּ, תְּשׁוּקָתָהּ
 אֶת סְרוּבָהּ, אֶת
 פְּנִיָּה לְפָנוֹת בְּקָר

זֶה הִיָּה טְרוּף

זֶה הִיָּה טְרוּף
 רְאִישִׁים לְבָנִים מְכַסִּים שְׁחוּרִים הִסְתוֹפְפוּ בְּצֵל הָאֵהָל
 נִשְׂאוּ דְבָרִים שֶׁהִיוּ דְמָמָה. נִשְׂאוּ אוֹתָהּ
 זֶה הִיָּה טְרוּף. רְצִיתִי לוֹמַר לָהּ "אֶתְּךָ"
 "מָה שְׁלוֹמְךָ?"
 זֶה הִיָּה טְרוּף נוֹרָא

אִמָּה הִיָּתָה שָׁם, הָאִשָּׁה הַזְּקֵנָה, מְקוֹרִים נִקְרוּ אֶת עֵינֶיהָ
 שָׁם עָמְדָה אִפְסִים אֲרִצָּה, קוֹץ שָׁבוּר
 כָּלֶם רָאוּ, כָּלֶם רָאוּ אוֹתָהּ עוֹרֶת
 אִשָּׁה זְקֵנָה מֵעַל בּוֹר בִּתָּה

צפור התעופפה, עמדה באויר, תיר לא תיר, פתאם נפלה
 למטה מן ההרים התפתל הכביש, בחפזון
 חלפו העולים ויורדים. היה אור חושף שרשים

למה מצפים עוד? למה אנחנו מצפים?
 הרי היא לא תקום
 הלואי והמקום ימתיק לה עפרה

אבנים היו בידיה

אבנים היו בידיה
 לצפרים. מה עובר עליה
 עכשו. רחש מוזר
 מסביבה

דימיתי, פנים יש

דימיתי, פנים יש לְכָאן
 ולְכָאן. מלכי בדיתי
 יש גם יופי במוות. אפתח
 קר. לסגור. לפעמים
 היא עומדת בחלום מביטה כצל
 מביטה בעינים עוברות כצל
 על שפתי טעם מר
 לא אמר, לא
 אמר
 אני טועה, תועה בהד
 אביב רעב
 פורץ, מתנפל, מתאנה תאנה, שמש שוטף ירק.
 אני
 ירקה ורוויה כמו שיר שעבר בעשב
 אני מתמול שלשום, מייער שלמדני לנשום
 אחר כך
 הרעש, אחר כך האדמה
 המדרדרת, אחר כך

מחזור שירי הזיכרון שכתב ריבנר לגולדברג מציע אפשרות מרתקת של דיאלוג פואטי –
 ריבנר הוא היחיד מבין השלושה שאינו רק משבץ בשיריו ארמזים לשירתה של גולדברג
 אלא מטמיע בתוך שירתו שלו, הלכה למעשה, את מילותיה של גולדברג – ובאופן שיש

לו גם השלכות מגדריות מעניינות. ועם זאת – זהו גם מחזור השירים היחיד ששמה של גולדברג אינו נזכר בו ישירות.¹¹⁷ הוא פורסם שנה לאחר מותה של גולדברג, ועם זאת כולל שבעה שירים המתמקדים, לפחות בחלקם, דווקא ביום קבורתה של גולדברג (וזאת, בדומה לעמדת המוצא של שירו של עמיחי, ובשונה מזו של כרמי). אף אחד מהם אינו נחתם בסימן פיסוק, באופן המעצים את תחושת ההתאבלות התמידית. השירים הללו צומחים, כביכול, מתוך רגעי הקבורה: העפר הנזרק על הקבר, האדמה המידרדרת. ואף על פי כן, מחזור השירים אינו עוקב באופן כרונולוגי אחרי הפטירה והקבורה: דווקא השיר הרביעי בו חוזר אל רגע הפטירה ("לפנות בקר נפטרָה לעולָמה"), וזה שאחריו – אל הרגעים שטרם הקבורה ("ראשים לבנים מכסים שחורים הסתופפו בצל האהל / נשאו דברים שהיו דממה. נשאו אותה"). שני השירים האחרונים נדמים כמעין "פוסט מורטם" לשעות הקבורה, ממרחק רב יותר ("אחר כך"), ויש בהם (ובעיקר בשיר האחרון) מעין ניסיון להתמודד עם ההיעדר, ולשרטט מחדש את דמותה של גולדברג – אותה דמות "רכה כלהבה אטית", שבשיר הראשון מתוארת הפיכתה ל"גוף קטן ומכוער מכורך לבנים".

דומה כי מחזור השירים כולו עוסק ב"אבדן הפנים" הזה – בהילקחותה של גולדברג מן העולם ומן השירה: עיניה מכוסות עפר; המילים הופכות "נטולות פנים"; הפנים "מפורקות" ברגע המיתה, לפנות בוקר. רק בשיר האחרון, לנוכח זאת, מתוארת היכולת לדמות מחדש את הפנים, דרך כתיבה בקול המתמזג בזה של גולדברג. כמו בשירו של עמיחי, גם כאן קיימת תנועה תמידית בין הגופים המדברים, וגם ריבנר מנסה לדבר לעתים בלשון רבים, אולי בשם דור אוהדיה של גולדברג: "פנינו והלכנו בלעדיה / ברחובות ההומים שהיו ריקים מאדם"; "למה מצפים עוד? למה אנחנו מצפים? / הרי היא לא תקום". אולם, זהו בראש ובראשונה שיר אישי מאוד, אחוז אימה ממותה של גולדברג ומן המוות בכלל. תחושת האימה עולה ביתר שאת מן השיר החמישי ("זה היה טירוף"), המתאר את אמה של גולדברג (אולי כחלק מראייתה של גולדברג עצמה כ"אם" עבור ריבנר?): האם, שמקורים מנקרים את עיניה והיא כמו לוקה בעיוורון – ביטוי מטפורי רב-עצמה לצער, לנוכח תמורות המתחוללות במרחב שסביב, וכמו מתרחשות באופן ברי-זמני: נפילתה של הציפור (המהדהדת את דימויה של גולדברג ל"ציפור שצרו כנפיה" בשיר הראשון במחזור); הכביש המתפתל.

אולם, במחזור השירים הזה מבקש ריבנר גם לשרטט את דמותה של גולדברג – אין הוא מציג אותה ישירות כמשוררת, אלא בוחר באזכורים מטונימיים וסינקדוכיים שלה (עיניים, גרון, קול ועוד) ובהבזקי זיכרון, שמבוססים בעיקר על חוויות חושיות. נראה כי ריבנר בוחר להציג דווקא את הפן ה"נאיבי", השרוי במגע בלתי אמצעי בעולם, כתכונת יסוד המאפיינת גם את יצירתה של גולדברג.¹¹⁸ כמו אצל עמיחי, גם כאן מתוארת גולדברג כמי ש"מחוללת שינויים" בעולם, אך בעיקר בעודה בחיים (ולא בעצם מותה, כפי שהוא מתואר על ידי עמיחי), ובזיקה חיובית וחיונית אל הטבע, כמעט באורח רומנטי-ילדותי: "וקולה אשר גלה לב / קוצים וחרולים / דומה, מחביא עצמו בלב קוצים וחרולים / ולא יביע דבר".¹¹⁹ כך גם בשיר החמישי, החוזר אל זיכרון של טיול ביער: "פעם ביער ראיתי / איך צמחו הגרגרים השחורים בין אצבעותיה // איך שחקה הרוח

בְּשִׁפְתֶיהָ / אֵיךְ הַנֶּשֶׁם בְּגוֹפָהּ". גולדברג אינה מתוארת באמצעות הסצנות המוכרות של הישיבה בחדר, אלא דווקא בתוך מרחבים פתוחים (המאפיינים גם הם רבים משיריה, בניגוד להנחה המקובלת).

גם הדימויים הלקוחים מתוך שיריה של גולדברג עצמם הם בעיקר אלה הנקשרים אל המרחבים הפתוחים. אחד "הטקסטים הסמויים" של שיר זה, כמו בשירו של עמיחי, הוא מחזור השירים "בהרי ירושלים", המקבל, כמובן, משמעות רבה מן ההקשר של הקבורה בהרי ירושלים, כשגולדברג עצמה היא ה"מוטלת בין הרכסים". כך, נזכרת בשיר החמישי הציפור המתעופפת ועומדת באוויר "תִּיר לֹא תִיר", והאמירה: "אֲבָנִים הֵיוּ בְיָדֶיהָ / לְצַפְרִים" – כמו הייתה מחלקת אוכל לבעלי הכנף, אך בה בעת גם מי שהיא עצמה "ציפור" ו"אבן" בד בבד.¹²⁰ התיאור הזה רומז גם ליכולותיה המכשפות של גולדברג – מי שיש בכוחה להפוך "אבנים" למזון לציפורים היא מי שיכלה להציג את האבנים כישויות שיריות ולהעניק חיים לדומם. כך שבה גולדברג ומתוארת בשיר כקוסמת הנוגעת בטבע. את התיאורים הללו אפשר לקשור גם לפואטיקה של ריבנר עצמו. ברבים משיריו, ריבנר (וזאת אולי בניגוד גמור לזך, למשל) מתרחק מן המבע האינטלקטואלי. רבים משיריו כוללים התבוננויות מדויקות, על הגבול שבין האימפרסיוניסטי לאקספרסיוניסטי, בעולם שסביב, על פרטי פרטיו ותמונת הטבע שלו.¹²¹ באחד משיריו הראשונים הוא מצהיר כי "אֵיךְ גְבוּל לְמַבְט / הַצּוֹפֶה / בְּנֶשֶׁב, בְּנוֹרָא, בְּיָפֶה",¹²² ובשיר אחר כי "אֲנִי אֶהְיֶה חֶפֶן עֶפֶר או קֶמֶן מִיָּם / מְרִיָּם אֶת צְמֵאוֹנָם שֶׁל קוֹץ וְשֶׁל חֶרּוֹל".¹²³ נראה לי כי לא בכדי מופיעה המילה "חרול" גם בשיר שלפנינו, בתיאורה של גולדברג. שכן, נקודת המוצא של שירי ריבנר קרובה לזו שברבים משירי גולדברג, אם כי לעתים קרובות הם עוברים תמורות, המקרבות אותם אל הפנטסטי ואל הנורא (רושם העולה, אגב, גם מחלק משיריה המאוחרים יותר של גולדברג).

בשל קוצר היריעה לא אוכל להציג כאן קריאה מקיפה במחזור השירים כולו, ועל כן אני מעוניינת להתמקד בקריאה בשני שירים מתוכו – הראשון הוא השיר השלישי, ששמו "אם קטנה, לבנה". קריאה במחזור כולו מעלה על הדעת, שאותה אם שבכותרת אינה אלא אמה של גולדברג (הנזכרת בשיר החמישי כמי שניצבת מעל לבור קברה של בתה). גם בשיר השלישי מתוארת האם כמי ש"עומדת על הסף, [...] / לְפָנֵי הָאֶפְלָה אֲשֶׁר בְּפָנִים. הַאֲדָמָה". גם כאן היא מוצגת כסומאת ("אור מסמא פְּנִיָּה הֶרְחוּקִים"). אך לעומת זאת – אפשר לטעון כי אותה "אם קטנה, לבנה", אינה אלא גולדברג עצמה, אולי במעין רגע של "תחייה מחודשת", על הסף שבין חיים למוות, באותו מצב שבו "גופה / לא עוד שְׁלָה". וכך – גולדברג החולה היא־היא המתקשה להבין מי עומד מולה, ותוהה האם "אֶתָּה, לֹא, אֶתָּה / אוֹמֵר, אַתָּם אוֹמְרִים דְּבַר־מָה?" (הבלבל המגדרי אינו מקרי כאן, לדעתי, והוא נקשר גם לשיר האחרון, שבו אדון בהמשך), וייתכן שאין זו אלא דמות המשוררת, שקולה נשבר,¹²⁴ עד לפטירתה המתוארת בשיר הבא. יותר מכך – בפתיחתו של הספר שארית החיים, שיצא אף הוא לאור ב־1971, מצוי ציור מפורסם של גולדברג עצמה, בו היא מתארת את רגע קבורתה – דמות שוכבת בבור ומעליה גוחנת דמות אחרת. נדמה לי כי שירו של ריבנר מכון מאוד אל החיזיון העצמי הזה, של רגע המיתה, המתגלם בציור,¹²⁵ ובאופן מתוחכם מאוד – זהו הרגע שבו "מצייר" ריבנר 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 מתוך שארית החיים (1971)

הזיקה הזו עולה גם מן הבחירות הפואטיות של ריבנר בשיר האחרון במחזור. השיר פותח באלוזיה לשיר "סיום", שירה הידוע של גולדברג ממחזור השירים "סיום" בקובץ מביתי הישן (אותו קובץ, הנזכר גם בשירו של עמיחי):

דמיתי, שְהִזְמַן עֲמַד מְלָכָה
שְעוֹד עוֹמְדִים כְּאִזּוּ בְלִבְלוֹכֶם
עֲצֵי תְפוּחַ, אוּ גַנִּי שְלָכָה
פּוֹרְשִׁים כְּאִזּוּ אֶת שְטִיחַ זְהָבֶם

גולדברג שבה אל עולם ילדותה שנחרב ואילו ריבנר מנסה בשירו לדמות את פניה ("כמו לא נחרב עלינו עולמנו"), להחיות את הזיכרון הפרטי שלו דרך "פרקטיקות הזיכרון" שלה. הוא מתאר אותה כך: "לפְעָמִים הִיא עוֹמֶדֶת בְּחֵלוֹם מְבִיטָה כְּצֵל / מְבִיטָה בְּעֵינַיִם עוֹבְרוֹת כְּצֵל".

השיבוש כאן אינו מקרי – במקום לומר "עומדת בחלון" גולדברג ניצבת בחלומו של ריבנר, אך מתוך אותה עמדת התבוננות נצחית; תחת "הצל העובר" מתהלים ("אדם להבל דמה, ימיו כצל עובר", תהלים קמד, 4), כחלק מן החידלון, מוסיפות עיניה של גולדברג להתבונן במשורר הצעיר ממנה, הכותב על אודותיה. אבל המבט הזה, של האם השירית, הנדמית כרוח רפאים, הוא גם מבט משתק ומבלבל, כפי שמעידים טורי השיר הבאים, הקטועים, כמו הדיבור השירי אינו מתאפשר: "לא אמר, לא / אמר / אני טועה, תועה בהד".¹²⁶ גם הבחירה ב"הד" היא רבת־משמעות בהקשר של גולדברג, ורומזת לשירה בשם זה, העוסק אף הוא באימת האלם.¹²⁷ אך בתוך הכאוס הזה עולה האביב, הממשיך מתוך רצף מהיר של פעלים, ללא מילות קישור: "פּוֹרֵץ, מְתַנַּף, מְתַאָּה תְּאָוָה, שְׁמֵשׁ שׁוֹטֵף יָרֵק".

את המשפט השירי הזה ממשיכה המילה "אני" המצויה בסיום הטור השירי הבא, הריק. לכאורה, היא ממשיכה את דבריו של "האני הדובר" בשיר כולו, אך מיד מסתבר כי ה"אני" של ריבנר מתמזג עם זה של גולדברג, ועם המובאה הישירה, בשיבוש קל, מתוך שירה "משירי האשה הזרה" – אחד ממחזורי שיריה המאוחרים, מתוך עם הלילה הזה.¹²⁸ המעשה הפואטי של ריבנר כאן הוא מרגש בעצמתו – לא זאת בלבד שהוא מטמיע את דבריה של גולדברג בתוך אלה שלו, את ה"זרות" כביכול בתוך הדיבור האינטימי שלו עצמו, אלא גם יותר מכך – ריבנר בוחר דווקא במה שאצל גולדברג נתפס כ"דמותה של האישה הזרה" – ובמילים שבאמצעותן היא מתארת את הדמות השונה ממנה באופן המובהק ביותר לכאורה, אך בה בעת – מהווה חלק מהותי מדמותה. גם שירה של גולדברג עוסק, למעשה, ב"כפילות הזהויות" שבהשתייכות ובכמיהה התמידית אל "הארץ המתה", אל הפטריות ואל טחנות הרוח. אבל ריבנר הופך אותם לייצוג נאמן שלה עצמה, ולא דווקא של "האישה הזרה", הנקשר, כמובן, לתחושותיו שלו.

גולדברג של ריבנר היא זו השייכת אל היער (אותו יער שבו צומחים מבין אצבעותיה גרגרים), אל ממשותו של העולם הישן, אל הנופים האחרים. כאשר הוא מזהה גם את עצמו עם המילים הללו, הוא מציג גם את עצמו כמי ששייך ל"תמול שלשום" ולירקות היער האירופי. האסטרטגיה הפואטית שהוא נוקט כאן היא בעיניי הנועזת ביותר לעומת אלה של המשוררים האחרים – הוא יוצר כאן שיר פוליפוני, רב־קולות ורב־מגדרים, המנכיח את גולדברג לא רק באמצעות תיאורה, אלא בדיבורה הישיר ובמילותיה – דרך קולו שלו ושירו שלו, תחושה העולה גם מן החזרות המצלוליות הרבות בשיר (בעיקר על צלילים שורקים), היוצרות אף הן מעין מערך של הדהודים.

בשירה "הסתכלות בדבורה" (שהוזכר לעיל), מקוננת גולדברג על גורלה המר של בת שיחה המכוננת: "מְדַבֵּשֶׁךְ? מִי יִזְכֵּר אֶת דְּבִשֶׁךְ? / הוּא שָׁם, הַרְחֵק, בְּפִנְיֹת".¹²⁹ אני סבורה כי שירתה שלה לא זו בלבד שלא נשכחה, אלא הוסיפה (ואולי אף מוסיפה) להדהד שוב ושוב במילותיהם של יוצרים אחרים. כבר מן הדיון בשלושת מחזורי השירים שנכתבו לזכרה עולים האופנים המגוונים שבהם נוכחות יצירתה ודמותה ביצירת המשוררים הצעירים ממנה. אני מקווה שהוא יהווה פתיח לקריאה רחבה יותר, בטקסטים רבים נוספים, שתציג את שירת גולדברג כאחד ממקורות ההשפעה וההשראה החשובים של השירה העברית במאה העשרים.¹³⁰ יותר מכך – אני סבורה שהצגתה של גולדברג כ"אם

שירית" וכמקור השפעה חשוב על שיריהם של המשוררים בני "דור המדינה" ועל הפואטיקה שלהם, פותחת פתח להתבוננות מחודשת בכמה מהנחות היסוד של ההיסטוריוגרפיה של השירה העברית החדשה: החל בחשיפת הדיאלוג הבין-מגדרי והבין-דורי החוזר ונשנה בה; דרך ראייתה של השירה כזירה של דיאלוג ולא 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 שהושפעו משירתה של גולדברג,¹³¹ אינם בהכרח המשוררים הבולטים בתיאורים המקובלים של "דור המדינה" בשירה העברית: עמיחי וכרמי שייכים על פי מועד לידתם לדור מוקדם יותר, וטוביה ריבנר הוא כאמור "משורר שולי" בתיאורים הללו. ואף על פי כן – מבחינות פואטיות ואחרות שיריהם הם בשר מברשרם של התקופה והדור שבו כתבו לא פחות משיריו של נתן זך, למשל. עובדה זו מעוררת תהיות על הנחות היסוד שבתשתיתה של ההיסטוריוגרפיה של השירה העברית, שהושפעה לא אחת בעיקר מן המניפסטים ומן ההצהרות הגלויות של היוצרים הבולטים של בני "דור המדינה"¹³² ומנטייתם להציג בכל מחיר את החידוש שבפואטיקה של דורם, גם במחיר ויתור על תיאור זיקות של המשכיות, חזרה או מעגליות, המאפיינות את יצירתם במובנים רבים.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

הערות

- 1 מרביתם כלולים בקובץ שארית החיים, שיצא לאור ב-1971: לאה גולדברג, שארית החיים: שירים ורישומים מן העיזבון, תל-אביב: ספרית פועלים, 1971.
- 2 למעשה, החל מן הקינות המקראיות המפורסמות, ובראשן, כמובן, קינת דוד על מות יהונתן רעו (שמואל ב א, יז-כז), דרך שירי הקינה המפורסמים שכתבו משוררי ספרד (ביניהם, לדוגמה, קינתו המפורסמת של אבן-גבירול על מות יקותיאל ועוד).
- 3 שיר זה ידוע במיוחד בשל אמירתו של אודן, המופיעה בו, כי "אין השירה גורמת למאומה לקרות" (ויסטן יו אודן, "לזכרו של וו. ב. ייטס", מגן אכילס ושירים אחרים, מאנגלית: עמינדב דיקמן, ירושלים: כרמל, 1998). בשירה העברית בולטים בעיקר שירים רבים שהוקדשו לדמותו של חיים נחמן ביאליק. נורית גוברין, שעסקה בשירים המעלים על נס את דמותו של חיים יוסף ברנר, מגדירה אותם כ"שירי דיוקן" (נורית גוברין, צריבה: שירת התמיד לברנר, תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1995).
- 4 כבר הניסיון להכריע לאיזה "דור ספרותי" משתייכים שלושה, מעיד על הבעייתיות הרבה שבעצם השייכים מן הסוג הזה. עמיחי וריבנר נולדו ב-1924, וט' כרמי ב-1925. שלושתם הוציאו לאור את קבצי השירים הראשונים שלהם בשנות החמישים (עכשיו ובימים האחרים, 1955; האש באבן, 1957; מוס וחלום, 1951). אך בעוד ט' כרמי משייך (אם בכלל) למה שמכונה "דור הפלמ"ח", עמיחי וריבנר מוגדרים לרוב כ"בני דור המדינה", ועל כך בהמשך.
- 5 גם במשמעות הבכטיניאנית שיש למושג זה. על אף שבכטיין גורס כי השירה אינה כר נוח לדיאלוגיות ולפוליפוניה (מיכאיל באחטיין, הדיבר ברומן, מרוסית: ארי אבנר, תל-אביב: ספרית פועלים, [1934-1935] 1989), אני סבורה שהקריאה בשירי הזיכרון פותחת פתח גם להתבוננות שונה בה ובהנחות היסוד של בכטיין.

- 6 Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York: Oxford University Press, 1973
- 7 אבידב ליפסקר, "השיח על הרפובליקה הספרותית והשיח האקולוגי על הספרות", מכאן ג (2002), עמ' 5-32.
- 8 בעיקר בספרו בודדים במועדס: דן מירון, בודדים במועדס: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, תל-אביב: עם עובד, 1987.
- 9 חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והששים, ירושלים ובאר-שבע: כתר ומרכז הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006.
- 10 נתן זך, "הרהורים על שירת אלתרמן", עכשיו 3-4 (אביב 1959), עמ' 109-122.
- 11 על האספקטים הפוליטיים של מושג ה"דור" בספרות העברית ראו גם מנחם ברינקר, "דור המדינה: מושג תרבותי ופוליטי", יוסי מאלי (עורך), מלחמות, מהפכות וזהות דורית, תל-אביב: עם עובד, 2001, עמ' 143-157.
- 12 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. מחקר חלוצי זה היווה תשתית למחקרים פמיניסטיים רבים נוספים, שבמרכזם הניסיון להציג מערכת חלופית של זיקות ספרותיות, בעיקר בין יוצרות-נשים מדורות שונים.
- 13 דן מירון, אמהות מייסדות, אחיות חורגות: על שתי התחלות בשירה הארצישראלית המודרנית, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1991, עמ' 160-161.
- 14 שם, עמ' 161.
- 15 בהקשר זה, מירון, בספרו שהוזכר לעיל משתק מבחינות רבות אותן "הנחות יסוד נסתרות" כאשר הוא טוען שלאה גולדברג, ובעקבותיה משוררות-נשים נוספות, נטו דווקא אל "האגף השמרני" ביחס לשירתם של משוררים הגברים בני דורה. על כך, ועל המושג "סינדרום לאה גולדברג", ראו מירון, הערה 13 לעיל, עמ' 173-177.
- 16 על גולדברג ורביקוביץ בהקשר זה ראו מאמרה של חיה שחם, "משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על ידי ביקורת-זמן", תז: מחקרים בספרות עברית ב (1996), עמ' 203-240; וכן, צמיר, הערה 9 לעיל, עמ' 133-134. עם זאת, חשוב לציין כי שיוכה של שירת רביקוביץ לשירת "דור המדינה" הוא מאוחר יותר: היא לא השתייכה, למשל, ל"חבורת לקראת", ומבחינות רבות חורגת שירתה המוקדמת גם מן המאפיינים הפואטיים שאותם ביקשו זך ועמיחי להבליט בשיריהם.
- 17 גם "האמהות המייסדות" הנזכרות בכותרת ספרו של מירון (הערה 13 לעיל) הן בראש ובראשונה אמהות לבנות משוררות, הצעירות מהן. מירון ממעט לעסוק בספר זה בהשפעות רחבות יותר שהיו לשירת הנשים העברית על השירה העברית בכללותה.
- 18 בין היתר, ראו מאמרה של ענת ויסמן על הזיקות שבין יצירת לאה גולדברג לזו של אברהם בן-יצחק ("הממואר כפולמוס", רות קרטון-בלום וענת ויסמן [עורכות], פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, תל-אביב: האוניברסיטה העברית וספריית פועלים, 2000, עמ' 74-97); מאמריהן של חמוטל צמיר ומעין הראל על "עמדת הנביא" של דליה רביקוביץ [בדפוס]; ודיוניה של שירה סתיו במשמעויות הפואטיות הרחבות שיש ליחסי אבות ובנות בשירתן של תרצה אתר, דליה רביקוביץ ויונה וולך (שירה סתיו, "אבא אני כובשת": יחסי אבות ובנות בשירה העברית בשנות הששים על פי שירתן של דליה רביקוביץ, תרצה אתר ויונה וולך", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2007).

- 19 וראו, בין היתר: מירון, הערה 13 לעיל, עמ' 90-96; Michael Gluzman, "Unmasking 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 גלזמן, "שירת נשים במודרניזם", זיוה בן-פורת (עורכת), אדרת לבנימין: ספר היובל לבנימין הרשב, ב, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999-2001, עמ' 147.
- 21 קריאה מדוקדקת במה שנתפס כ"מניפסט של בני הרור", הלא היא רשימתו של זך "לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והששים בשירתנו", שהתפרסמה ב-27/9/1966 במוסף הספרות של הארץ, מגלה הסתייגויות חוזרות ונשנות של זך מן ההכללות שהוא עצמו מציג בעניין זה.
- 22 נתן זך, "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", א"ב יפה (עורך), לאה גולדברג: מבחר מאמרים על יצירתה, תל-אביב: עם עובד, 1980, עמ' 70-79; דן מירון, "על שירי לאה גולדברג", הארץ (1/1/1960).
- 23 ראו טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל-אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1980, עמ' 162-163.
- 24 ראו מאמרה של זיוה שמיר, "הסתכלות בדבורה: דיוקן המשורר כאיש זקן", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 184-213.
- 25 עמיה ליבליך, אל לאה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 83.
- 26 אני סבורה שמעניין לבחון את ההבדלים בין יצירתם של משוררי "דור המדינה" גם באמצעות הציר הגיאוגרפי הזה, של "משוררי ירושלים" מול "משוררי תל-אביב".
- 27 ריבנר, הערה 23 לעיל, עמ' 162.
- 28 ליבליך, הערה 25 לעיל, עמ' 215-216.
- 29 טוביה ריבנר, חיים ארוכים קצרים, תל-אביב: קשב לשירה, 2006.
- 30 על שירת ט' כרמי (רשימה מ-1958): "הים האחרון", האומץ לחולין: בחינות ושעמים בספרותנו החדשה, טוביה ריבנר (עורך), לאה גולדברג - כתבים, תל-אביב: ספרית פועלים, 1976, עמ' 208-209; על שירת עמיחי (רשימות מ-1957): "ער ברזל", שם, עמ' 217-219; "גפן היין שבכרמי זרים", שם, עמ' 220-227.
- 31 ראוי לציין כי בקובץ שיריה הספר השלישי, הקדישה דליה רביקוביץ את שירה "הקרפורדים" ללאה גולדברג, אך אין הוא עוסק במישרין בדמותה של המשוררת, ואף לא ניתן לשייכו לדיון ב"שירי זיכרון" מאחר שנכתב ב-1965. שיר מעניין אחר הוא זה שכתבה אסתר ראב לזכר לאה גולדברג ב-1971: "ללאה גולדברג", אסתר ראב: כל השירים, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1994, עמ' 233. מאחר שהשתיים היו פחות או יותר בנות דור ספרותי אחד, בחרתי להשאיר את הקריאה בשירה של ראב מחוץ למסגרת הדיון של מאמר זה.
- 32 שכן, ההצגה החד-משמעית של משוררי "דור המדינה" כ"דוברים בקולו של האני" היא בעייתית בפני עצמה ומחייבת התבוננות מחודשת, וראו צמיר, הערה 9 לעיל.
- 33 לאה גולדברג, "האומץ לחולין", האומץ לחולין, הערה 30 לעיל, עמ' 165-170.
- 34 נתן אלטרמן, "יום השוק", כוכבים בחוץ, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ומחברות לספרות, 1961, עמ' 86.
- 35 גולדברג, "חמישה פרקים ביסודות השירה", האומץ לחולין, הערה 30 לעיל, עמ' 11-40.

- 36 לאה גולדברג, "טבעות העשן", טוביה ריבנר (עורך), לאה גולדברג - שירים, א, תל-אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 13.
- 37 י' סין (יוסף סערוני), "בכלא האינטימיות", הבוקר (25/10/1935).
- 38 כפי שכתבה נילי שרף-גולד במבוא לספרה: לא כברוש: גלגולי 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 שבכרמי זרים", הערה 30 לעיל, עמ' 225 (ההדגשה במקור).
- 41 דוד אבידן, "הרחובות ממריאים לאט", משהו בשביל מישהו, תל-אביב: ספרית פועלים, 1995, עמ' 9. על הדמיון בין שירת "דור המדינה" לשירת אלתרמן ראו חיה שחם, הדיס של ניגון: שירת דוד הפלמ"ח וחבורת "לקראת" בזיקתה לשירת אלתרמן, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1997.
- 42 בעז ערפלי, הפרחים והאגרטל: שירת עמיחי 1948-1968, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1986, עמ' 295.
- 43 דליה רביקוביץ, "ארץ מבוא השמש", כל השירים עד כה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1995, עמ' 25-26.
- 44 במסה מאוחרת על שירת גולדברג הניח דן מירון זיקה ישירה בין "עבודת החולין" לבין הנטייה אל השיר הלירי, הבולטת, למשל, בקובץ שיריה הראשון של גולדברג. אלא שבהמשך דרכה, הוא טוען, התאימה גולדברג את שירתה לנוסח הסימבוליסטי (דן מירון, "האומץ לחולין וקריסתו: על 'טבעות עשן' מאת לאה גולדברג כתחנת-צומת בהתפתחות השירה העברית המודרנית", האדם אינו אלא... חולשת הכוח, עוצמת החולשה: עיונים בשירה, תל-אביב: זמורה-ביתן, 1999, עמ' 309-388).
- 45 גם אם היו מקורות נוספים לנטייתם זו אל הסונטות, ובעיקר זיקתם אל השירה האנגלו-סקסית.
- 46 כך למשל, אצל עמיחי, וראו Chana Kronfeld, "'The Wisdom of Camouflage': Between 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, בזהות ה"נביא", למשל, כפי שהוכיחה חמוטל צמיר במאמרה "הקרבת החלוצי, הארץ הקדושה והופעתה של שירת הנשים בשנות העשרים", חגן חבר (עורך), רגע של הולדת: מחקרים בספרות עברית ובספרות יידיש לכבוד דן מירון, ירושלים: מוסד ביאליק, 2007, עמ' 645-673. ועם זאת – נראה לי כי האי-הכרעה התמידית בין סוגי הפרסונות השיריות הללו עשויה לייצג גם היא את הזיקה האפשרית לגולדברג.
- 48 מירון, הערה 44 לעיל.
- 49 שם, עמ' 315.
- 50 זך, הערה 21 לעיל.
- 51 בהקשר זה, של הגשר האפשרי בין "שני גלי המודרניזם" הללו, מעניין לציין שיר זיכרון נוסף, שפרסם המשורר גבריאל פרייל, בן גילה של גולדברג ואחד המייצגים המובהקים של אותו מודרניזם אירופי, לאחר מותה של גולדברג – באופן המרגיש את מרכזיותם של "שירי הקינה" הללו כעדות לדיאלוג פואטי עמוק, גם משני עברי האוקיינוס. וראו גבריאל פרייל, "על לאה שאיננה", זמן ונוף: שירים מקובצים, 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' 55-57 © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן.
- 53 בין היתר, כותב עמיחי כך: "הבאנו לה מן המתוק/ של חיינו, כפי שתכניס אותו/ לשיירה" – האם יש כאן גם אמירה על הזיקה שבין המשוררים הצעירים, שהתכנסו אצל גולדברג, לבין השינויים הפואטיים שהתחוללו בשירתה?
- 54 ביניהם: "יהודים בארץ ישראל", ולא על מנת לזכור, הערה 52 לעיל, עמ' 13; "שער שכס", שם, עמ' 19 ואחרים.
- 55 שם, עמ' 38.
- 56 שלצד ידיעותיה ברוסית, עברית וגרמנית, למדה בקובנה שפות שמיות, ומאוחר יותר גם את השפה האיטלקית. היא הרבתה לתרגם יצירות מספרות העולם.
- 57 לאה גולדברג, "הלכו לעולמם", טוביה ריבנר (עורך), לאה גולדברג - שירים, ג, תל-אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 56.
- 58 הדוגמאות לכך הן רבות מספור ומתפרשות על פני מכלול יצירתה, אך הקובץ שתרגם לתרומית זו יותר מכל הוא טבעות עשן, קובץ שיריה הראשון של גולדברג מ-1935.
- 59 כשמו של אחד השירים הידועים מתוך טבעות עשן. וראו גולדברג, שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 72.
- 60 אגב, האופן שבו כונו משוררות בשירה העברית נדון כבר אצל חיה שחם (הערה 16 לעיל), העומדת על הנטייה המנמיכה, הפמיליארית, של המבקרים המכנים משוררות נשים דווקא בשמן הפרטי. אבל עמיחי, כך נדמה לי, מודע לבעייתיות הטמונה בכך, ומציג, אולי באירוניה, את העובדה שדווקא הילד הוא שבחר לכנותה בשם משפחתה ה"מכובד".
- 61 "כי ארד אל בני אבל שאולה".
- 62 שיבה זו מוצגת גם כמהלך שיחיה מחדש את ה"קולות" – "אֶסְפִּי אֶת כָּל הַקּוֹלוֹת/ [...] הֵם שְׁלֶךְ, סוּף סוּף". ייתכן כי בכך רומז עמיחי לחששה של גולדברג מן האלם, מאבדן קולה כמשוררת, חשש לו ניתן ביטוי מועצם בעיקר בשיריה האחרונים – "עם השנים הולכים ומתרבים/ האסורים/ על המלים" היא כותבת ב-1964, במחזור השיר "הרחמים אינם חלים" (גולדברג, שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 92).
- 63 ואגב, בשיר מאוחר יותר מזכיר עמיחי את "כלי הכסף", דווקא במחזור שירי האבל על אמו – כאשר הוא משרטט את דמותה ואת "העידן הקודם" שאליו היא שייכת: "אָמִי מִן הַזְּמַנִּים שֶׁבָּהֶם צִירוֹ/ פְּרוֹת נִפְלְאִים בְּקַעְרוֹת כֶּסֶף וְהִסְתַּפְּקוּ בְּכֶךְ" ("ואמי מן הזמנים", מאדם אתה ואל אדם תשוב, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1998, עמ' 14 © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן). הדמיון הזה מעלה על הדעת גם את הזיקה הסמויה בין גולדברג לאם, וגם את הקשר העמוק אל אותה הוויה ישנה, זרה.
- 64 בהתבסס על שירה של גולדברג "ארן", מתוך מחזור שיריה "אילנות" (טוביה ריבנר [עורך], לאה גולדברג - שירים, ב, תל-אביב: ספרית פועלים, 1986, עמ' 143).
- 65 שם, שם. האורן כאחד מ"מסמני המקום האחר" והעבר מופיע בשירים נוספים, שהנודע בהם הוא אולי השיר הראשון במחזור השירים "סליחות", שם מתארת גולדברג את ניחוח ילדותה כ"ריח דבק ואורן" (טוביה ריבנר [עורך], שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 139).
- 66 וזו אולי עדות נוספת לכפל הפנים של שירתו – בין האישי לקולקטיבי.
- 67 שרף-גולד, הערה 38 לעיל, עמ' 16.

- 68 דן מירון, "שבירת הכלים ותיקונם: עיון ב'עכשיו ובימים האחרים'", מול האח השותק: עיונים בשירת מלחמת העצמאות, ירושלים ותל-אביב: כתר והאוניברסיטה הפתוחה, 1992, עמ' 271-313.
- 69 גולדברג, "לפנות ערב", שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 224.
- 70 מחזור שירים זה נכתב ב-1957, כלומר יותר מעשור אחרי פרסום הספר, ויש בו מעין "התבוננות רטרופקטיבית" בשירי מביתי הישן.
- 71 גולדברג, "סיום", שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 245.
- 72 כולם בקובץ עם הגליזה הזה (גולדברג, שירים, ג, הערה 57 לעיל).
- 73 דומני כי עמיחי עצמו רומז בשיר לכמה רבדי פרשנות באופן שבו הוא עצמו מתייחס לספרה של גולדברג, שבו הוא יודע, לדבריו: "את כל המלים המוסתרות/ וגם את הנגלה".
- 74 נילי שרף-גולד, "אניה נושאת געגועים": המסע הגדול בים ועקבותיו בשירת עמיחי", מכאן ג (2002), עמ' 86-100.
- 75 וראו למשל: מירון, הערה 68 לעיל. על כך מעידה גם הופעת כמה משיריו באנתולוגיה דור בארץ הכוללת מבחר מן הפרוזה והשירה של בני הדור הזה (עזריאל אוכמני, שלמה טנאי ומשה שמיר [עורכים], דור בארץ: אנתולוגיה של ספרות ישראלית, מרחביה: ספרית פועלים, 1959, עמ' 375-392).
- 76 כך, למשל, על אף שהרכב הפרסם משיריו במשא בעריכתו של אהרן מגד, שנחשב כאחת הבמות העיקריות עבור יוצרים בני "דור הפלמ"ח", בחוברת מס' 1 של כתב העת לקראת, בעריכת זך וחבריו הופיע מאמר המשבח את ספרו אין פרחים שחורים. וראו גם: עמוס לוין, בלי קו: לזכרה של חבורת "לקראת" בספרות העברית החדשה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1984.
- 77 ט' כרמי, "לזכר לאה גולדברג", התנצלות המחבר, תל-אביב: דביר, 1974, עמ' 63-68.
- 78 בהקשר זה מעניין מאוד להשוות את ההספד הזה עם ההספד מאוחר יותר, שכתב כרמי למשורר אחר – הלא הוא דן פגיס. בהספד, המכונה גם הוא "לזכר דן פגיס", וכולל גם הוא שמונה פרגמנטים שיריים, מופיע קטע ספק פרוזאי ספק שירי (וברוח שיריו המאוחרים של פגיס, שהשפיעו על כרמי לא במעט), בו מתאר כרמי את העבודה המשותפת על טקסט שירי עם פגיס: "אלו היו הימים פתקנים, הייתי מראָה לו את השורות האלה והוא היה/ מעביר עליהן אצבע אטית, כמו מגלה-מוקשים, נעצר במעבר מספן, / מציע נתיב עוקף ומוכיל, סחור-סחור, בדרך הישרה", ועם זאת – פגיס אינו מוגדר לכל אורכו כ"משורר". וראו ט' כרמי, "לזכר דן פגיס", שירים מן העזובה, תל-אביב: דביר, 1989, עמ' 11-14. בדברים שנשא ב-2003 בערב לזכרו של כרמי, עסק שמעון זנדבנק בשני השירים הללו. וראו שמעון זנדבנק, "ט' כרמי: שלוש קינות", כרמל 7 (2003), עמ' 11-15. אגב, גם פגיס השתייך לחבורת 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 מאוד ועדות להשפעה. פגיס היה גם חכם הקרוב של כרמי ושל ריבנר, ויצירתו מקיימת יחסי גומלין מעניינים עם יצירתם. מבחינות רבות שייך גם הוא למשוררים בני "דור המדינה" שיצירתם נדחקה אל השוליים, גם מפני שהדיון בה סובב בעיקר סביב הזיקה אל השואה. פגיס סומן כבר מראשית דרכו כמשורר כ"יוצר שואה", באופן שמנע את שיוכו ל"משוררים המהפכניים" של "דור המדינה", ולמעשה – העמיד את יצירתו כמצויה מחוץ לכל "סיווג דורי" כלשהו, באופן שהשפיע, כמובן, גם על התקבלותה.
- 79 וראו, לדוגמה את השירים "פגישות" ו"רציף מס' 8" מתוך קובץ זה (הערה 77 לעיל), ואת השיר "הדף אוויר" מתוך הקובץ נדח הנחושת, ירושלים: ספרי תרשיש, 1967.
- 80 וראו: M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford: Oxford University Press,

1971. בהקשר זה חשוב לציין, כמובן, כי המראה ומוטיב ההשתקפות בכלל הוא אחד המרכזיים גם בשירת גולדברג, ועל כך בהמשך.
- 81 כשביקשה לזכות בתואר "משורר" ולא דווקא "משוררת", כפי שהיא כותבת בקטע המפורסם מתוך ספרה מכתבים מנטיעה מדומה, בשמה של הגיבורה-המספרת רות: "אני לא עלמה הכותבת שירים. אני משורר. השיר שלי אינו בא במקום תכשיט. אינו גנדרנות" (מכתבים מנטיעה מדומה והוצאת דבר, תרצ"ז, תל-אביב: ספרית פועלים, 1982, עמ' 63-64). בריאיון שהעניקה כשנה לפני מותה היא טוענת: "יש משהו שאיני אוהבת בכל עזרת הנשים הזו. האשה היא סופר או לא סופר" (מצוטט אצל שחם, הערה 16 לעיל, עמ' 204).
- 82 גולדברג, "הסתכלות בדבורה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 44-46.
- 83 בשיחה עם עמיה ליבליך מתאר כרמי דברים שנשא על השיר "הסתכלות בדבורה". הוא סבור כי שיר זה "מביע שאט נפש מדברים פיזיים. וזה היה בלאה גולדברג, ללא כל ספק" (ליבליך, הערה 25 לעיל, עמ' 215).
- 84 ועמדה על כך בהרחבה רות קרטון-בלום, "קול האשה בחלון: דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג", פגישות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 32-47.
- 85 בין היתר, בשיר הראשון במחזור השירים "סליחות", שבו מתארת הדוברת את גופו של אהובה כמי שמאפשר לה את ההתבוננות ואת ההשתקפות כאחת: "וגופך לי מִבְּטַח וְחֵלֶן וְרֵאִי" (גולדברג, שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 139).
- 86 ט' כרמי, "זה – אני שנינו אשר בינינו", מאזניים לב, ב (1971), עמ' 232-234.
- 87 וראו קרטון-בלום, הערה 84 לעיל.
- 88 ט' כרמי, "עצה", נחש הנחושת, הערה 79 לעיל, עמ' 55.
- 89 ולא מעט – בשל ביקורתו של י' סין (יוסף סערוני) על הקובץ, הערה 37 לעיל.
- 90 מירון, הערה 13 לעיל.
- 91 הדוגמאות לכך רבות ובין היתר, שיריו: "מערכה ראשונה", "טמונה בחלומה", "על הנסים", "דבר אחר" ועוד.
- 92 הרמיזה ל"חזון אחרית הימים" בולטת בעיקר לנוכח אזכורו של ה"נער (ה)קטן" בטור השלישי של הבית הראשון, תיאור המהדהד את דברי ישעיה "וגר זאב עם כבש ונמר עם גדי ירבץ [...] ונער קטן נוהג כם" (ישעיהו יא, ו).
- 93 כפי שעולה כבר מתיאור ההבדלים ביניהן בספר בראשית: העורב והיונה היו שתי הציפורים ששלח נח לבדוק "הקלו המים" בסיומו של המבול, אך היונה היא שבישרה לבסוף כי "חרבו פני האדמה" (בראשית ח, י-טו).
- 94 גולדברג, "העורב", שירים, א, הערה 36 לעיל, עמ' 33.
- 95 גולדברג, "שירי היונה והשושן", שירים, ב, הערה 64 לעיל, עמ' 189.
- 96 וראו חיה שחם, נשים ומסכות – מאשת לוט עד סינדרלה: תדמיות שאולות וייצוגי הדמות הנשית בשירי משוררות עבריות, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2001.
- 97 גולדברג, "בהרי ירושלים", שירים, ב, הערה 64 לעיל, עמ' 104-106.
- 98 אגב, באותה שיחה עם עמיה ליבליך טוען כרמי כי הסצינה הזו מבוססת על מקרה שארע במציאות – אותו "חתן בן שלוש", הנזכר בשיר אינו אלא בנו, גד, שגולדברג הייתה מיוודת עמו. וראו ליבליך, הערה 25 לעיל.
- 99 קובץ שבמטו שלו מזכירה גולדברג את "האילן השחור", האחד, הנגלה באור הכוכבים (גולדברג, "עם הלילה הזה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 11).

- 100 בעיקר בשל הפולמוס סביב כתיבת שירי מלחמה, שניהלה עם פרוץ מלחמת העולם השנייה. וראו רשימתה של גולדברג "על אותו נושא עצמו", השומר הצעיר (8/9/1939), עמ' 9-10.
- 101 ברשימתו על מוקדם ומאוחר, מלין זך, "הרומנטיקן המר", על חדגוניותם של שירי גולדברג, וטוען כי "דמיון השירים נובע, כנראה [...] מן העובדה שבסופו של דבר שרה לאה גולדברג שירים רבים מאוד על נושא אחד ויחיד: ייסוריה של אהבה שלא באה על סיפוקה" (זך, הערה 22 לעיל, עמ' 72).
- 102 וראו חנן חבר, "'הזמר תם': לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה", פגישות עם משוררת, הערה 18 לעיל, עמ' 116-134.
- 103 ליבליך, הערה 25 לעיל, עמ' 117.
- 104 ט' כרמי, "בלכתך, השארת לי למשמר", ט. כרמי: שירים - מבחר 1951-1994, תל-אביב: דביר, 1994, עמ' 39.
- 105 שם, עמ' 205. אהבה, זוגיות ונשיות הם מן הנושאים החוזרים תדיר, כאמור, גם בשירי עמיחי. יותר מכך - הקיום הנשי, על המשתמע ממנו, מצטייר לעתים קרובות בשיריו כאופן הקיום המועדף. בפואמה האוטוביוגרפית "מסעות בנימין האחרון מטודלה" הוא אף מגדיל לעשות וכותב כי: "כָּל יְמֵי חַיִּי נָסָה אֲבִי לְעִשׂוֹת אוֹתִי/ לְגַבֵּר, אֲךְ אֲנִי תָמִיד גּוֹלֵשׁ בְּחִזְרָה/ לְתוֹךְ רַפּוֹת יְרֵכִים וְנִעְגוּעִים לְבָרֶךְ/ שֶׁעֲשֵׂנִי כְרָצוֹנוֹ. וְרָצוֹנוֹ אֶשֶׁה" (יהודה עמיחי, "מסעות בנימין האחרון מטודלה", עכשיו ברעש, ירושלים ותל-אביב: שוקן, 1969, עמ' 105-106 © כל הזכויות שמורות להוצאת שוקן). על הפן הנשי בשירת עמיחי ראו Nili Scharf Gold, "The 'Feminine' in Yehuda Amichai's Poetics", Glenda Abramson (ed.), *The Experienced Soul: Studies in Amichai*, Boulder: Westview Press, 1997, pp. 77-92.
- 106 ש' שפרה, "בהתנצלות כפולה - ראיון עם ט. כרמי", דבר (26/7/1974).
- 107 הציטוטים הללו לקוחים מתוך שירו של כרמי "שיעור לדוגמא", שפורסם בקובץ דבר אחר ב'1970. וראו ט. כרמי: שירים, הערה 104 לעיל, עמ' 113-114. כרמי פותח את השיר בנתון שעל פיו "בביאפרה גוועו השנה ברעב מליון וחצי", ובהמשכו הוא מנסה לבאר את הנתון הזה באמצעות ההתמקדות בילד האחד, הגווע (שם, עמ' 113). דוגמה נוספת לנטייה הזו היא תיאורו של "יום הזיכרון תשכ"ט" באמצעות דמותם של זוג הורים שכנס נהרג באחת המלחמות, כפי הנראה (שם, עמ' 118-120). דוגמאות אלה ורבות אחרות מצביעות על כך שכרמי אינו מתעלם מן ה"לאומי" או האקטואלי, אלא מציג אותם דרך מטונימיות או סינקדוכות מצומצמות יותר. טקטיקה זו מזכירה במובנים רבים את זו שבה בחרה גולדברג.
- 108 ריבנר, הערה 29 לעיל, עמ' 66.
- 109 גולדברג, "טיול בהרים", שארית החיים, הערה 1 לעיל, עמ' 33-35.
- 110 ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, הערה 23 לעיל.
- 111 אם כי משמח לציין, כי לאחר כתיבת הנוסח הראשון של מאמר זה, ביום העצמאות תשס"ח (2008), הוענק לריבנר פרס ישראל לספרות. ייתכן שהדבר מסמן את ראשיתו של השינוי המאוחר בהתקבלות יצירתו.
- 112 באוטוביוגרפיה שכתב הוא מגדיר את עצמו כ"זר שלא בדין" בארץ ובתרבותה (ריבנר, הערה 29 לעיל, עמ' 113).
- 113 צמיר, הערה 9 לעיל.
- 114 וזאת, בדומה, למשל, לאופן שבו נתפסת על פי רוב שירתו של משורר אחר בן אותו הדור - הלא הוא דן פגיס, שכבר הוזכר לעיל.

- 115 מעניין לראות, למשל, אלו שירים של ריבנר נכללו באנתולוגיה שירה צעירה מ-1969, המתיימרת לייצג את "שירת הדור" (חנה יעוז [עורכת], שירה צעירה, תל-אביב: עקד, 1969): רובם הם "שירי העדות" שלו, העוסקים בבני משפחתו שנספו בשואה.
- 116 טוביה ריבנר, אין להשיב, תל-אביב ומרחביה: ספרית פועלים, 1971, עמ' 35-41.
- 117 רק בספרו האוטוביוגרפי (הערה 29 לעיל, עמ' 122) מציין ריבנר במפורש כי המדובר בשיר שהוקדש לגולדברג.
- 118 על הפן הנאיבי בשירת גולדברג ראו אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", פגישות עם משרורת, הערה 18 לעיל, עמ' 135-151.
- 119 זוהי, כמובן, אלוזיה לתיאור פלאי הבריאה בתהלים יט, ב: "יום ליום יביע אומר".
- 120 מחזור שירים מרתק זה (הערה 97 לעיל), נע בין תיאורה של הדוברת כ"אבן" המתכוננת בפרפר המרחף סביבה, לבין תיאורה, בהמשך, כמי שלבה שלה עצמה נדמה כציפור הנושאת "את כל השמים/ על כנפיים/ רפות/ מעל לשממה".
- 121 הנה, לדוגמה, כמה ציטוטים אקראיים מתוך שירי הקובץ אין להשיב (הערה 116 לעיל): "ועב קטנה עולה מים"; "שמי משי עמום נפרשים"; "העצים הפורחים בסגל בצֶהֱב"; "תמרור/ על אם הדרך"; "יום זה אחרון במנין: חפן עפר חם/ קמץ גרעינים קלויים"; "ציפור יורדת/ על גדר תל, ברוש נחבא"; "אבן רוצה לזרום/ עץ הזית מבקש להתאבן".
- 122 טוביה ריבנר, "משירי הים", האש באבן, תל-אביב ומרחביה: ספרית פועלים, תשי"ז, עמ' 168.
- 123 ריבנר, "בן תמותה", שם, עמ' 144.
- 124 העיסוק באלם ובאבדן הקול בשירת גולדברג נזכר כאמור גם בשירו של עמיחי.
- 125 לריבנר שירים רבים העוסקים בציורים שונים.
- 126 הטורים הללו מעלים על הדעת את דבריו של עמיחי על גולדברג: "מתים אומרים: לא, אין אני, אינני". אלא שתחושת החידלון ו"התמעטות" המבע השירי מאפיינות אצל ריבנר דווקא את הדובר החי.
- 127 "הנה בטבור השמים עומד הדה, / כענן כבד עקר ללא מטר. / עומד ואיננו חוזר אל קולי הבודד, / אל קולי האובד, המיתם, המיתר // אשא לשמים קרים תפלה דלה / אפיל תחנוני אימה מול הדממה: שמים, בקשו רחמים על מלה שגמלה, / אל יהי השיר לשממה" (גולדברג, שירים, ב, הערה 64 לעיל, עמ' 131).
- 128 אצל גולדברג נכתב: "אני ירקה ורוויה כמו שיר שעבר בעשב /.../ אני מתמול שלשום / מיער אשר למדני לנשם" ("שירי האשה הזרה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 28-30).
- 129 גולדברג, "הסתכלות בדבורה", שירים, ג, הערה 57 לעיל, עמ' 46.
- 130 עדות נוספת לכך מצויה, לדוגמה, בספר מאין נחלתי את שירי, בעריכתה של רות קרטון-בלום. בספר זה, הכולל חמש-עשרה מסות של יוצרים שונים, העוסקים במקורות השראה וההשפעה שלהם, שב וחוזר שמה של גולדברג, כפי שמעידה קרטון-בלום במבוא: "במבט כולל יותר, על פי המפה שיצרו המסות נפרש מגוון של מקורות השראה שיצרו ואיחדו דורות ספרותיים בלי קשר לשכבת הגיל. כך, למשל, הופכת לאה גולדברג למקור השראה מרכזי כיוצרת, כמורה וכמתרגמת [...] גם רוד אבידן וגם לאה גולדברג הופכים להורים ספרותיים משמעותיים בצומת של תרבויות" (רות קרטון-בלום, מאין נחלתי את שירי, תל-אביב: משכל, ידיעות אחרונות, 2002, עמ' 18-19).
- 131 כדוגמת דן פגיס, וראו הערה 78 לעיל.
- 132 וראו צמיר, הערה 9 לעיל.