

פגישות עם משוררת

מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג

עורכות: רות קרטון-בלום וענת ויסמן

המכון למדעי היהדות,
האוניברסיטה העברית בירושלים וספריית פועלים

Ruth Kartun-Blum
Anat Weisman ed.



All rights reserved by
Sifriat Poalim Publishing House Ltd.
P.O.B. 37068, Tel Aviv. 2000

מסת"ב X-2489-04-965 ISBN



כל הזכויות שמורות לספריית פועלים בע"מ
ת.ד. 37068, טל' 03-5183143, פקס 03-5183191
סדר ועימוד: "סדר-כל-פאר בע"מ"
לוחות: י.ש. אופסט
הדפסה: קם
תל-אביב, תשס"א, 2000

התוכן:

- 9 רות קרטון בלום וענת ויסמן - פתח דבר
שמעון זנדבנק - על הפריחה ועל השקיעה:
- 21 לשאלת החזרה בשירי לאה גולדברג
- 32 רות קרטון-בלום - קול האישה בחלון
- 48 דוד פישלוב - לאה גולדברג והאוקסימורון המעודן
- 61 עדי צמח - אל המציאות
- 74 ענת ויסמן - המְמוֹאֵר כפולמוס
- 98 חמוטל בר-יוסף - "על הפריחה"
- 116 חנן חבר - "הַזְמֵר תָּם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה
- 135 אריאל הירשפלד - על משמר הנאיביות
- 152 תמר הס - פרי בדידותה
- חיה שחם - הדמות הנשית ועיצובה בשירים
- 167 אינטרטקסטואליים של לאה גולדברג
- 184 זיוה שמיר - "הסתכלות בדבורה": דיוקן המשורר כאיש זקן
- 218 עמינדב דיקמן - על לאה גולדברג כמתרגמת שירה
- 249 שמעון פרס - ללכת לכד בשדה

"הסתכלות בדבורה": דיוקן המשורר כאיש זקן

לאה גולדברג משלחת עוקץ במקטרגיה

"הסתכלות בדבורה" הוא מחזור (ציקלוס) קטן ממדים, ובו שלושה שירים קצרים השונים זה מזה במזגם ובצורתם. לאה גולדברג חיברה ופרסמה אותו בשנת 1962 כשמשוררים ומבקרים צעירים בני "דור המדינה" התקיפוה חרשים לבקרים, והיא ביקשה להיפרע מהם.¹ האנאלוגיה בין המשורר ויצירתו לבין הדבורה – דבשה ועוקצה – היא כידוע מוסכמה ספרותית עתיקת יומין: שורשיה נעוצים בקלאסיקה העברית והיוונית-רומית, ונופיה מגיעים עד משלי לאפונטין וקרילוב, אף הרחק מעבר להם. מן המשל הניאוקלאסי של ספרות העולם עברה מוסכמה זו, בטרנספורמציות שונות, גם לשירה העברית הניאוקלאסית (באופן מיוחד לשירי יל"ג ומשליו),² וניתן לאתרה גם בשירתו הרומאנטית של טשרניחובסקי ובשירתו הכמו־סימבוליסטית של י" שטיינברג, ששאבו לא אחת את תוכניהן וצורותיהן מבארות הקלאסיקה והניאוקלאסיקה.³ ראוי בהקשר זה לזכור ולהזכיר כי "עמא־דהבא", גדול שיריו של טשרניחובסקי – מחזור הכולל שבעה שירים ובהם עשרים וארבעה שירים בתוספת שיר חתימה – נסב כולו סביב הכוורת וחיי הדבורים, כמציאות וכמשל.⁴

מצד אחד לפנינו אפוא כעין "משל חיות" – ז'אנר די־דאקטי שנתחבב על משוררים ניאוקלאסיים שכלתניים, מחבריה של שירת הגות מופשטת החותרת ל"מוסר השכל" אינטלקטואלי; אך מהצד האחר לפנינו שיר מודרניסטי בתכלית, פְּסִידו־לוגי בעיקרו, השובר את המחיצות שבין שכל לרגש ואומר דבר והיפוכו בעת ובעונה אחת. ככלות הכול, השיר שלפנינו אינו חותר ל"מוסר השכל" או לאיזו מסקנה ראציונליסטית מוגדרת, כבמסורת המשל, ואין בו אף לא אמת אחת קבועה ונחרצת. רוכו מתאר – בניגוד למוסכמות שנשתגרו

בשירה ההומאניסטית לפלגיה ולדורותיה – דבורה זקנה ותשושה החושפת עוקץ מאיים, ולא דבורה פזיזה ומפוזת המעניקה לאדם מדבשה. זהו לאמתו של דבר שיר אישי עד מאוד – וידוי של משוררת מזדקנת, שתש כוחה, על פחדיה מן הכליה הממשית והמטאפורית (וכן על תאוות הנקם שלה במקטרגיה הצעירים הששים להציגה בקלונה), ולכן עיקרו במטען האמוטיבי של הדברים. ואולם מאחר שמדובר בעולמה הפנימי של משוררת דעתנית, קשה להפריד כאן בין רגש לאינטלקט. יש בשיר מזיגה אישית של רגשי נחיתות, נמיכות רוח וחמלה עצמית ושל רגשי עליונות וכוז כלפי מבזיה בחינת "עד שקמתי". מבין השיטין עולה אישיות קרועת ניגודים: אישיות חלשה וזקוקה לכתף תומכת, שמכל מחוותיה עולים איתותי מצוקה; ובעונה אחת גם אישיות גאה ומתנשאת, החדורה הכרת ערך עצמה, המתבוננת בסובכיה בתחושה של "מה לי ולהם?". במסווה של שיר אובייקטיבי ואימפרסונאלי על דבורה לישראלית – מושא לחקירה ולהתבוננות – מתגלה כאן טפח מעולמה הפנימי המורכב והמסוכסך של המחברת באחד מרגעי המשבר הקשים והטראומאטיים שלה: בעמידתה בחימהוץ כואב מול צעירים קנטרניים המבקשים לגזול ממנה כתר אמתי או מדומה ולהציגה בקלונה. העובדה ששיר זה מבטא אמת אישית כאובה של אישה, ספק מלכה ספק "פועלת" אלמונית בכוורת, ספק דבורת דבש פורייה ומפרה ספק צרעה עקרה ורעת מזג, מחייבת את הפרשן שלא להתעלם מן העובדה שהמילה "הסתכלות" משמשת גם בתחום הפסיכיאטריה.

"הסתכלות בדבורה" הוא מן הפרות האפילים והמשוכחים שהניבה שירת לאה גולדברג בשנים שבה היא וחבריה לאסכולה היו מושא להתקפות יזומות מצד מי שביקשו להשתלט על ה"כוורת". זוהי יצירה הבזה לכל המוסכמות והשוברת את כל הציפיות. בראש ובראשונה היא טורפת את אגפי המשוואה של הדפוס הניגודי השגור "טבע-אמנות", שפרנס את השירה האירופית הקלאסית-רומאנטית לסוגיה ולתקופותיה. הדבורה מתוארת כאן לא בסביבתה הטבעית, האורגאנית בטבע המופז בין פרחים נותני צוף – אלא בסביבה אורבאנית, עקרה ועוינת; על גבי שמש חלון, קרה ובלתי חדירה, המפרידה בינה – החרק התשוש והמפוחד – לבין יושבי החדר. אלה פוחדים מעוקצה של הדבורה הנרגזת ומתעבים אותה, ואף היא מצדה

פוחדת בין תיאלץ להביא על עצמה את קצה בעקיצה. המילים "art" ו-"artifice" – "אמנות" ו"אומנות" – מאותו שורש נגזרו, ושתייהן כאחת, מעשי ידי האדם, מנוגדות לטבע, מעשה ידי הבורא. בסביבה העירונית המלאכותית, בתוך מסגרת רבועה של חלון מואר באור חשמל קר ומנוכר, אין הדבורה חרק חרוץ ועמלני המעניק לאדם ממתקו ומדבשו, כי אם חריג, outsider, פולש בלתי רצוי המאיים על קבוצה אלמונית של מקטרגים הרואים את עצמם כנותני ה"טון" וכקובעי הטעם. הם מוצגים כאן, ספק בעיני "הדבורה" ספק בעיניהם שלהם, כמי שמסוגלים לרומם את הזולת ולהכתירו או להשפילו עד עפר:

בְּרַבּוּעַ חֲלוֹן מוֹאֵר – / עַל שְׁמֶשֶׁה, מִבְּחוּץ, / צָלְלִית שֶׁל דְּבוּרָה /
 כְּמַעַט אֵין לְרֹאוֹת אֶת כְּנַפֶּיהָ. //
 הַפּוֹכָה. / גּוֹף צָר. / שֵׁשׁ רְגָלִים דְּקוֹת – / בְּגִלּוּי עֵירִם, / בְּאִיּוֹם מְכַעַר
 / זוֹחֶלֶת דְּבוּרָה. //
 אֵיךְ נִכְתִּיר אוֹתָהּ בְּדַבְרֵי שִׁירָה? / אֵיךְ נִשִּׁיר וּמָה? / יְבוֹא יֶלֶד קָטָן
 וַיֹּאמֶר: / הַמְּלָכָה עִירְמָה.

מקטרגיה של הדבורה בוחרים לראותה במהופך, מנקודת תצפית בלתי מחמיאה – מצד הצל. לנגד עיניהם הביקורתיות מתגלות שש רגליים כעורות, ותו לא. אך בקושי רב הם מסוגלים להבחין – ממקום מושבם הנוח והגיננוח שבתוך הבית פנימה – בגבה הזהוב של הדבורה ובכנפיה – סמל השירה וההשראה. בסמוי נאמר כאן כי המבקרים המקטרגים למיניהם הן תמיד יוכלו לבור לעצמם את נקודת המוצא ואת זווית הראייה הבלתי-אוהדות אם רצונם לחפש דווקא את צד הכיעור והשלילה. אף נרמז כאן שהללו מבכרים מלכתחילה ובמתכוון לראות את הכול במהופך ובמעוקם, כדי לתרץ את תיעובם כלפי האובייקט הנצפה – תיעוב הנובע מאי רצונם ומאי יכולתם להכירו במיטבו, או אפילו "כמות שהוא". אילו חרגו המבקרים מד' אמותיהם והתבוננו בדבורה "מבחוץ", בעודה מעופפת בין פרחי השדה (ואלמלא בחרו לצפות בצללית "מבפנים", מתוך החדר המוגן והבטוח), אפשר שהיו מסוגלים לראות את צבעה המלכותי (הנרמז ממשמעי הלוואי של המילים "שמש", "נכתיר", "מלכה", "עלה-

זהב", "דבש"). אפשר שהיו רואים גם את כנפיה היודעות להמריא אל-על ולהקיף בחוג מעופן שמים וארץ. ואולם מדעת הם בוחרים להתבונן בדבורה כבתצפית מדעית כביכול – בתוך ריבוע מגביל ומוגבל. "כביכול", משום שבניגוד לאנשי המדע החותרים בכל מאודם להשגת האמת האמפירית, האובייקטיבית, אין הם משתדלים כלל להבין את התופעה ולהכיר את מורכבותה: די להם בהתבוננות חטופה ושטחית בצללית הכהה והמהופכת של הדבורה כדי שיחרצו עליה משפט. ראוי לזכור בהקשר זה שספרות האבסורד האנגלו-אמריקאית, האקסיסטנציאליסטית מעיקרה, שממנה הושפעו צעירים אלה, מתרחשת דרך קבע בין ארבעה כתלים הסוגרים על יושביהם וחוצצים בינם לבין המתרחש בחוץ, בחיים ה"אמתיים".

ואף זאת: בעיני לאה גולדברג, שהאמינה בכל מאודה באוטונומיה של האמנות, החיים ה"אמתיים" יכולים להיות אותם חיים העולים ובוקעים מיצירה הומאניסטית ויטאלית, עשירת מבע ועתירת תובנות, כאותן יצירות מופת מספרות העולם שהיא עצמה אהבה וביקשה להנחיל לתלמידיה. על רקע שירתה שלה, המשתלבת בשירה של אסכולת שלונסקי-אלתרמן (שגילתה חרף מודרניותה זיקה עמוקה אל המסורת ההומאניסטית המפוארת של תרבות אירופה מימי הרנסאנס ואילך), התבוננה לאה גולדברג בתימהון ובסקרנות ביצירתם הקרה והמנוכרת של מקטרגיה הצעירים, שבחרו במודע ב"דלות החומר" האפיינית למגמות האוואנגארדיות של המחצית השנייה של המאה העשרים. מגמות העומדות בסימן ה"הומאניזציה הולכת וגוברת".

על המבקרים החדשים מסוף שנות החמישים השמיעה לאה גולדברג את דברי הקובלנה הבאים: "כשאנו קוראים את הביקורת הספרותית של ימינו, יש לנו הרושם שהז'ארגון הספרותי, המדעי כביכול, דחק מפניו את לשון בני-אדם. דומה, ככל שהיצירה חיה וחיונית יותר, כן מגדילה הביקורת לעשות בה כבניתוח אנטומי של גווייה, שלא ניתנה ביד המבקרים אלא כדי להמיתה כביכול עוד יותר".⁵ במקביל לכתיבת השיר "הסתכלות בדבורה" (1962), אף כתבה המשוררת-המבקרת מאמר העוסק בביקורת הביקורת, ובו תיארה את יכולתם של מבקרי הזמן החדש לקחת את סיוטי דוסטויבסקי וקפקא ולהפכם למוצרים מצוחצחים המוצגים בחלון ראווה.⁶ והנה, הדבורה, סמל המשורר ושירו, מוצגת כאן בעירומה,

במסגרת מרובעת על שמשות חלון, מצד רגליה הדקות והכעורות, כבניתוח אנאטומי של גווייה הנערך על גביו של לוח זכוכית ב-insectary (מעבדה לאיסוף חרקים ולניתוחם). לא זו בלבד שבתוקף הנסיבות היא מתגלה לעיני כול כברייה תשושה וכעורה, הזוחלת לאטה על גבי זכוכית חלקה, ולא כברייה פזיזה המעופפת מפרח לפרח; לא זו בלבד שהיא מוצגת כאן כחרק רע ומאיים, ולא כתופעה רצויה ומבורכת, אלא שהבית המרובע הכולל את תיאור שש רגליה הדקות גם מתפורר ונפרם – כפי שהבחין אל נכון עוזי שביט – לשישה טורים דקים, זוחלים, מרושלים ומשוללי כל נוי פיוטי.⁷

אפשר שהפרוזאיזמים חסרי החן שבשיר הראשון והאחרון אינם אלא חיקוי ופארודיזציה של נוסח דיבורם היומיומי של יושבי החדר, מבקריה של הדבורה, חובבי האירוניה ולשון ההמעטה – המתרחקים מפאתוס ומכל אמירה פיוטית מוגבהת כמפני האש. אפשר שלאה גולדברג הפנתה כאן גם חצי ביקורת מושחזים כנגד השקפתם הפואטית של המשוררים והמבקרים הצעירים – בני-שחץ הבטוחים באמתותיהם האקסיומאטיות והמבטלים כעפרא דארעא את האמתות של זולתם. נרמז כאן מכל מקום שהפואטיקה העירונית והאירונית של המקטרגים, חסידי המינימאליזם ו"דלות החומר", מפיצה אור מלאכותי חושף מומים כשל נורת חשמל חשופה המאירה ריבוע של שמשות חלון. הפואטיקה שלהם מתבטאת גם בניסוח המרושל והכמור-ילדותי של השאלה האליפטית שבבית השלישי – "איך נשיר ומה?" לא אודה הקושרת כתרי תהילה לראש המלכה תושר כאן בעקבות הצגת השאלה הזאת; סמוך להצגתה יבוא ילד קטן ויקבע בטון פסקני ונחרץ: "המלכה עירומה!"

כבר העיר ט' ריבנר כי השיר שלפנינו ממשיך ומשלים מחזור אחר, אף הוא בן שלושה שירים, "דיוקן המשורר כאיש זקן" (1960), ובו קובלנה על שהנערים הממהרים לרקוד על קבר המשורר הזקן, בעודו יושב אל שולחנו לכתוב את אחרון שיריו, אינם יודעים כי הוא העירוני, המבשר את בוא השחר, ובטוחים כי הוא היה ועודנו צרצר השר את שירו המשמים בקרן זוית.⁸ אם בשיר המוקדם המשורר כמוהו כחרק מטריד המנסר בפינת הבית את ניגונו היבש והמונוטוני, סמל הגלות והדלות, הרי בשיר המאוחר המשוררת היא דבורה טורדנית, שכבר שכחה את ייעודה הפרודוקטיבי, ולא נותר לה אלא

לשלוף את העוקץ ולאיים על שונאיה־שנואיה. אלא שאפילו האיום איננו איום: העקיצה עלולה להזיק לה יותר משהיא מסוגלת להזיק לילד המתגרה בה ולצעירים המבקשים להתכבד בקלונה (סביב התואר "קטן" שבשורה 13 מרחף התואר הבלתי־הגוי "ושוטה"; ונוסיף עוד שהמילה "עווילים" בעברית הוראתה "עולי ימים" ו"אוילים" בעת ובעונה אחת: ואפילו המילה "נער", מקבילתה של "ילד", באה לא אחת בהקשר של פזיזות ואווילות).

זהות הדוברים בבית השלישי אמנם איננה זהות ברורה ומוכהקת. הם עשויים להיות אותם משוררים ומבקרים צעירים שהתקיפוח אז במאמרים "ידעניים", נפוחי חשיכות עצמם;⁹ הם עשויים להיות גם ציבור רחב יותר של צרכני שירה, שוחרי טובתה של ה"דבורה", והילד הקטן הוא החריג. אפשר שדברים אלה הם כעין אורטוריה, המבטאת בגוף ראשון רבים את "דעת הקהל". לפנינו היפוך דפוסי של האגדה האנדרסנית הידועה, שבה הילד התמים ובהיר העיניים הוא היחיד שמפר את הצביעות החוגגת, וקורא "המלך הוא עירום!". לא ילד פקוח עיניים ובר־לב לב לפנינו, שלא למד לזייף או לענות אמן אחרי שקרים חברתיים מוסכמים, כי אם ילד קטן ושוטה, שאינו יודע "לגלות" אלא את המובן מאליו: לתאר את הקנקן הבלתי־מרשים ולפסוח על תוכנו העשיר. לפיכך הוא שש לקפוץ בראש, להכריז ברמה על עירומה של המלכה כמוצא שלל רב. הכרזתו הקולנית מעידה עליו שהוא מבקש בכל מאודו להשמיע קולו ברמה, וזאת עוד בטרם השלים את חוק לימודיו ובטרם הוסמך להורות הלכה.

השאלה המרירה־אירונית "איך נכתיב אותה בדברי שירה? / איך נשיר ומה?" (אירונית, שכן עד מהרה יהפכו כל דברי השבח והקילוסין לדברי קלסה והתקלסות), ראשיתה פיוטית ומעוגנת במקורות, בנכסי צאן ברזל של הלשון העברית, ואילו סופה מגומגם וילדותי והולם את הנוסח החדש של היריבים, נוסח המתנאה בדרכי ביטוי יומיומיות והמתנזר מכל הגבהה פיוטית.¹⁰ בראשיתה נעשה שימוש מתוחכם ורב־משמעי במילה "נכתיר" (נקיף ונכתר, נעטר בכתר, נעניק כותרת),¹¹ המאירה באור אירוני את כוונתם של הדוברים, שכנראה אינם מבקשים לקשור כתרים לראשה של יריבתם, כי אם להכתירה בכותרת עיתונאית, מדוברת ומתוקשרת. היא אף מעלה באמצעות הצירופים "דברי שירה" ו"איך נשיר" – את זכר

מזמור תהילים, שבו מבכים הגולים היושבים על נהרות בבל את מר גורלם – את התעללות שוביהם הדורשים מהם להנעים את זמנם בדברי שיר מלאי שמחה, בעוד נפשם מתעטפת ביגונה:

“על־נהרות בבל שם ישבנו גם בכינו בזכרנו את ציון: על־ערבים בתוכה תלינו כנרותינו: כי שם שאלונו שובינו דברי־שיר ותוללינו שמחה שירו לנו משיר ציון: איך נשיר את־שיר־יהוה על אדמת נכר: אם־אשכחך ירושלם תשכח ימיני: תדבק לשוני לחכי אם־לא אזכרכי אם־לא אעלה את־ירושלם על ראש שמחתי” (תהלים קלו, א-ז).

האזכור של מזמור תהילים אינו מקרי. מילותיו “שירו לנו משיר ציון: איך נשיר את שיר ה' על אדמת נכר” – נקשרות לדיון פואטי בעל השלכות מעשיות שהעסיק את בני אסכולת “כתובים” – “טורים” מראשית דרכה בתל־אביב של שנות השלושים. מתברר כי לאה גולדברג לא הפסיקה להתחבט בו גם כעבור שנים רבות לאחר שהדיו כבר נדמו. את ספרה המאוחר מילים אחרונות (קובץ בן 65 שירים חדשים הכלול בתוך המבחר מוקדם ומאוחר, 1959), פתחה המשוררת במחזור בן ארבעה שירים שהוכתר בשם הבלתי־צפוי “משירי ציון” (במיוחד למשוררת קוסמופוליטית שהתנזרה, כרבים מחבריה לאסכולה, מן השירה הלאומית ה“קונסטרוקטיבית”, המגויסת לשירות הרעיון הציוני, וכל ימיה התגדרה ברשות היחיד וביקשה לכתוב את שיריה ללא כל תכתיבים פואטיים או פוליטיים). בשיר הראשון של המחזור פונה דובר קולקטיבי (העם, הציבור) אל נמען קולקטיבי (כת המשוררים) בלשון הזמנה או תביעה: “שירו לנו משירי ציון”, והתשובה שוברת המוסכמות והציפיות היא: “איך נשיר שיר ציון על אדמת ציון / ועוד לא התחלנו לשמוע”. דברי “כפירה” נועזים אלה, המלמדים על תחושת הניכור שחשה המשוררת במולדתה החדשה וכלפי מולדתה החדשה, נקשרים לדברים שהשמיעו שלונסקי ואלתרמן, חבריה של לאה גולדברג לאסכולה, בדבר אי יכולתם לשיר “שירי מולדת”. כך ביקשו הללו להגן על חרות הפיט שלהם, על זכותם לכתוב על נושאים אוניברסאליים, לרבות על נושאים “מושחתים” הניזונים מרקבובית פרחי הרוע הדקאדנטיים; וכן על זכותם לכתוב שירה מעורפלת ו“בלתי מובנת” ולחדש חידושים “צורמים” המרגיזים את הקונפורמיסטים למיניהם. דברים אלה כוונו לא כלפי הבורגנות בלבד כי אם בעיקר כלפי ההתיישבות העובדת

דווקא, שבניה אהבו מהפכנות פוליטית, אך לא אחת נתגלו כמי שמתעבים את סממני המהפכנות הפואטית. על שמרנותו הפואטית של "מחנה הפועלים" השפיע חוג הסופרים של "דבר", וברל כצלנסון בראשם, שלא אהבו את המגמות הדקאדנטיות של שלונסקי וחבריו. מתוך גישה אוטונומית של משורר ניאור-סימבוליסט כתב שלונסקי בפתח "טורים": "הנה זה שנים על שנים שהמשורר העברי נתבע למלא אחרי הזמנה לאומית-סוציאלית: שירה לנו משירי ציון! חרוז נא חרוזיך על צווארי הגמל, על מלכות בית דוד, או על הפרה הנחלבת בגלבו. ולהזמנה הזאת מצורפים גם תנאים מסוימים: שירה נא בפשטות באיתגליא, ולא ברמזי אמונה חלושה! אין אנו רוצים סמלים והגבהה – רוצים אנו ברחל בתך הקטנה".¹² שלונסקי יצא כאן אפוא להגן על זכותו, זכות של אמן אמת הכותב בהתאם לכלליה של האמנות הצרופה, לראות באמנות תכלית לעצמה, שאינה מתכוונת לתכלית מפלגתית ולבקשת הקהל. אמנם הוא חשב שמותר להתפרנס מן השירה, וראה בה מלאכה ככל מלאכה אחרת, אבל סירב לשעבדה לקומיסארים ולעסקנים מפלגתיים, המשימים עצמם מומחים לספרות. אגב כך שילח חץ שנון בשירתה הצלולה של רחל, שהיוותה אז אלטרנאטיבה לשירה הקשה והמעורפלת מאסכולת "כתובים" – "טורים", משום שנתחבבה עד מאוד הן על האינטליגנציה העירונית והן על בני ההתיישבות העובדת. בעקבותיו, טען גם אלתרמן על אי יכולתו להיענות לדרישת הקהל וההנהגה הציונית לכתוב שירה קונסטרוקטיבית ופאטריוטית; וכדבריו במחזור "שירים על רעות הרוח": "אשרי השירה הכותבת 'ארצי' / פלי לחוש כי דרכה על נחש". כך שילח גם אלתרמן חץ אירוני נגד שורות כדוגמת "לא שרתי לך ארצי ולא פארתי שמך" משירה של רחל המשוררת, שיכולה היתה לדעתם להשמיע את הצהרותיה הפאטריוטיות על-אתר, בלא לבטים והתחבטויות ובלא להסתיר את כוונותיה מאחורי שבעה צעיפים של ערפל מטאפורי.¹³ בעקבות חבריה לאסכולה כתבה גם לאה גולדברג על אי יכולתה לכתוב "משירי ציון" בטרם נתחדדו חושיה לקלוט כראוי את כל המראות והקולות; לשון אחר: על זכותה להסתגר בעולמה האוטונומי וליצור לפי מה שיכתיב לה לבה, ללא כל התחשבות בתכתיבים חיצוניים כמו דרישת ההנהגה הציונית או טעם הקהל.

במאמר מוסגר, ראוי בהקשר זה לציין כי חבריה לאסכולת "כתובים" – "טורים", ואלתרמן באופן מיוחד, התנערו לימים מן האקסיומות של השירה הניאור-סימבוליסטית, הבזות לאותם "משוררים לאומיים" המעודדים ערכים קולקטיביים "חיוביים" והרואות בהם שריד מיושן של "דור התחייה". לעומתם, לאה גולדברג נשארה נאמנה לאמתותיה הפיוטיות והפוליטיות עד לסוף דרכה. המבקש לדון אותה לכף חובה יציגה כמי שדבקה באחדות מן האקסיומות הקוסמופוליטיות של "מחנה השמאל", או באחדות מן האקסיומות הפואטיות שרווחו באירופה שבין שתי מלחמות העולם – אמתות שנתיישנו בינתיים, תש כוחן ובטל קרבנן. ניתן אף להציגה כמי שהמשיכה כביכול לשיר את שיריה האסתטיציסטיים כמימים ימימה, כבתוך בועה אוטונומית, כאילו לא התחוללו בינתיים מלחמת העולם השנייה, השואה, הקמת המדינה וכיוצא באלה ציוני דרך הרי גורל, שאך טבעי היה לו הטביעו את רישומם על יצירתה יותר משהטביעו. אמרנו "כביכול", שכן גם בשירתה האסתטיציסטית של לאה גולדברג, שנכתבה כביכול ממרומי מגדל השן של האמנות הצרופה, בספירה המנותקת מהשפעת אירועי הזמן ומוראותיהם, עולים ובוקעים מבין השיטין הדי הזמן והמקום. הכורה אוזנו יוכל מכל מקום לזהותם בלי קושי.¹⁴

נחזור אל השאלה האירונית "איך נכתיר אותה בדברי שירה? / איך נשיר ומה?", המעלה כפי שראינו דיון רעיוני רב-פנים, שהתנהל בחוג שלונסקי, בדבר הנושאים הראויים לשירה בת-הזמן החדש, שאינה מבקשת ללכת בדרך הכבושה והמקובלת. ראוי בהקשר זה לזכור כי הצירוף "דברי שירה" (שיסודו ב"דברי שיר" שבמזמור תהילים שהובא לעיל) נקשר גם למושג "שירה" שבמקרא – שם נרדף לאפוס רב עלילה המושר לאחר ניצחון בקרב (שירת הים, שירת דבורה). וכאן עומדת דבורה המודרנית, המשלבת בדמותה את החרק העמלני ואת הנביאה המקראית, מול אויביה ומבקשי נפשה מבית, ואין בפיה בשורה אופטימית והרואית (למרות שבשיר השני מדובר על "בשורת רצון נמרץ בתוך שרב עצל"). בלב השיר עומדת לא דבורה אשת לפידות שלאחר הקרב והניצחון, כי אם דבורה דפיטיסטית, קשישה, עוקצנית ומותשת קרבות, היודעת היטב כי במלחמה – בכל מלחמה – יש אך ורק מובסים, גלגול מודרני של דבורה השופטת החורצת

משפט על מבקריה. איש אינו יוצא ממנה במיטבו. גם הפאציפיזם של המחברת המובלעת בא כאן אפוא לידי ביטוי עקיף, והוא מעורר בקורא רושם אמין ומהימן: בעוד שאחרים מחבריה לאסכולה, שהרבו להשמיע דעות פאציפיסטיות, נתגלו לא פעם כאנשי מלחמה מובהקים בכל הנוגע לענייניהם שלהם, השתדלה לאה גולדברג לשמור בכל מאודה על ”חלקת אלוהים הקטנה” שלה מפני הסתאבות, מפני התחככות מיותרת בעולם החומר השפל ומפני ”מלחמות דמים” למיניהן. המילים החותמות את השיר – ”הישמרי לנפשך!” – הם ספק מונולוג פנימי של מי שיודעת שהעימות עם אויביה יביא עליה כליה, ספק מילות התגרות ואזהרה של המקטרגים, העומדים מולה ומחרפים מערכות ”אויב”.

”מלכה” בהקשר האנטומולוגי, מעלה כמוכן את זכר מלכת הכוורת, שאינה אותה דבורה פשוטה, העמלה וטורחת עם הפועלות הפשוטות, בונה תאי כוורת ונותנת בהם דונג ודבש, כי אם ברייה מורמת מעם ויחידת סגולה. האם לפנינו מלכת כוורת אריסטוקראטית, בודדה בצמרת, שהכול נעשה בדברה, או דבורה עמלנית המוסיפה את טיפת הדבש העלומה שלה לחלת הדבש שבכוורת? יש בדבורה שלפנינו כמדומה גם מן המלכה המרוממת וגם מן הפועלת האלמונית. צבעם הזהוב של הדבורה ושל הדבש מעלים על הדעת את צבעו של כתר מלכות (והיא אף מכונה כאן במפורש ”המלכה”), אך היא מתגלה לעיני יריביה בדמות צללית כהה של דבורה זקנה ותשושה, הזוחלת לאטה על זגוגית קרה של חלון המואר באור חשמל קר ומנוכר, הרחק מן הדבש שהשאירה בכוורת ומטיפת הדבש שהשאירה בגביע הפרח. ליריביה זהו הרגע המתאים לערטל את המלכה מגלימת המלכות שלה, ליטול ממנה את כוחה ולהכריז קבל עם על עירומה ועל נחיתותה.

השיר הראשון במחזור הקצר ”הסתכלות בדבורה” מכיל שלושה בתים מרובעים, שחולקו לארבעה־עשר טורים. חרף רישולו הפרוזודי, ניתן להבחין בו – כפי שהבחין אל נכון ט' ריבנר – במגוון של תחבולות חריזה אפקטיביות ואקספרסיביות. החרז, ruma, למשל, העולה מן המילים ”נשיר ומה” ו”עירומה”, מתגלה בשלמותו דווקא במילה ”עירומה”, שאמורה היתה כביכול להסיר את הלוט מעל המלכה ולקרוע מעליה את גלימתה (ואולי גם לחצות את החרז כמו

בצירוף "נשיר ומה"). לדעת ריבנר, אפשר ליישב את הפאראדוקס: דווקא כשהיא בעירומה מתגלה הדבורה בשלמותה; לשון אחר, כשהיא מתערטלת, מתגלה המשוררת כאדם השלם עם עצמו ומלא הכרת ערך עצמו, הגם שאויביו מציגים אותו כיצור עלוב ובזוי. באופן פאראדוקסלי הילד הקטן צודק, אף כי אינו יודע כלל מדוע דבריו קולעים אל האמת: הביקורת שלו איבדה את עוקצה והיתה להערכה של מצב ניטראלי, שאין בה כל דופי וגנאי.¹⁵

*

בשני מבין שירי המחזור, המשוררת – בתדמותה של הדבורה הלאה והכעורה – מפגינה את כוחה ואת יכולתה; וליתר דיוק, את מה שהיה בכוחה לחולל לולא גימדתו מקטרגיה את שיעור קומתה ולולא דנו אותה לשבט ולא לחסד. אילו התבוננו בה בסביבתה הטבעית בחיק הטבע הססגוני, ולא במסגרת הקרה והסטירילית שהם כופים עליה ועל עצמם; אילו הכירו אותה מלגו, ולא מלבר ובמהופך, כי אז היו מגלים את סגולתה ליצור דבש זהוב ולהאיר באורה הזהוב את האפלה: ליצור, דרך משל, "מרובעים" יפי צורה ותואר כשני בתיו של השיר השני, שכל אחד מהם בנוי במתכונת ה"רובעיאת" (החרוז המבריח [EL] שבשני ה"מרובעים" שלפנינו מצוי גם באחד ה"מרובעים" שב"קוהלת פרס" שתרגם זאב ז'בוטינסקי מתרגומו של פיצג'רלד ליצירתו של עומר כ"אם, וכן באחד ה"מרובעים" שחיבר המשורר וחוקר השירה הירושלמי אריה לודוויג שטראוס, מכרה ומיודעה של לאה גולדברג, שאף תרגם אחדים משירה לגרמנית).¹⁶

אך גם כאן מתגלה הכשרון של לאה גולדברג לשבור מוסכמות – חוץ-ספרותיות ופנים-ספרותיות – כשרון העושה את "הסתכלות בדבורה" לשיר של איפכא מסתברא, רצוף פאראדוקסים ומיני טראנספורמאציות וטראנספיגוראציות. היא משתמשת כאן במוטיב האנדרסני של "המלך הוא עירום!" במשמעות הפוכה מזו המקורית (משירה של לאה גולדברג עולה הרעיון שרק ילד קטן מסוגל להגיד על ה"דבורה" שהיא עירומה, בשעה שעל הכול לדעת כי לאמתו של דבר היא מלכה רבת הוד ורבת יכולת); הדבורה מצטיינת בעיני תשבץ

גדולות ומפותחות ובספקטרום ראייה רחב ביותר, ואילו כאן היא מוצגת דווקא כחרק עיוור ועלוב; המחזור מסתיים בתיאור פחדה של הדבורה מפני הנעקצים, במקום שיתואר פחדם של שונאיה-שנואיה של הדבורה מפני עקיצתה המכאיבה. השיר השני, שהוא tour de force – מפגן של אמנות מלוטשת ומשוכללת – הופך אף הוא את כל הקונבנציות הפיוטיות המקובלות על פיהן.

בשני "מרובעים" כלילי תפארת פורשת המשוררת-הדבורה את כנפיה ומגלה אותן בכל הדרן. "מרובעים" משוכללים אלה עומדים בניגוד קוטבי לרישול, המבליח כאן לעתים כבעין פארודיה על כתיבתם המונוטונית והמונוכרומאטית של הצעירים – כתיבה שהיא לגבי דידה נטולת רוח חיים ומשוללת אהבת חיים. ב"מרובעים" המשוכללים הללו מתגלה כוחה ויכולתה: לא זחילה אטית על פני זכוכית חלקה לפנינו, כי אם מחול דבורים פולימורפי, פוליפוני ופוליכרומאטי, חובק שמים וארץ – מנגינת היקום כולו:

בְּשֵׁמֶשׁ הַיָּא הַיָּתָה עֲלָה זָהָב נֹפֵל, / בְּפָרַח הַיָּתָה טָפָה שֶׁל דְּבִשׁ
אֶפֶל, / וְאֶגֶל טַל בְּנַחִיל שֶׁל כּוֹכָבִים – / וּפְהָ הַיָּא צֵל. //

מְלָה אַחַת שֶׁל שִׁיר בְּנַחִיל הַמְצַלְצֵל, / בְּשׁוֹרֵת רְצוֹן נְמָרִץ בְּתוֹךְ שָׂרָב
עֲצֵל, / תְּנוּעַת הָאוֹר בְּאֶפֶר דְּמְדוּמִים – / וּפְהָ הַיָּא צֵל. //

מעניין להיווכח בפאראדוקס האינהרנטי המברח את התיאור כבריח: דווקא תיאורה של הדבורה בחיק הטבע לובש צורה אורבאנית תרתי משמע (urban, urbane), מלוטשת להפליא, של "מרובע" משוכלל, נוסח בתי שירו של עומאר כ"אם – מצורותיה המובהקות של שירת הטרקלין המכולכלת והמלוטשת עד ברק, היפוכה של השירה הרומאנטית הספונטאנית הנובעת מאליה ללא כוונת מכוון. הניגוד nature & art, המקובל בספרות העולם לסוגיה ולתקופותיה, מקבל כאן את אחד מביטוייו המחודדים והפאראדוקסליים ביותר. המקטרגים, יושבי החדר, הן שמו את הדבורה במסגרת קבועה ומרובעת והפכוה ליצור עקר ומזיק, למרות שביכולתה להיות בריית טבע מועילה ומבורכת; אבל גם הדבורה-המשוררת, סמל השפע הטבעי הניגר מאליו מתוקף תוקי הבריאה הנצחיים והנעלמים, ממסגרת את עצמה ואת בת-דמותה בבתים

מלוכדים ומשוכללים, בעלי סיגור ברור ומוגדר.¹⁷ מתברר שה"דבורה", גיבורת השיר (וכמוה גם המחברת המובלעת המציצה מאחורי הקלעים), לא נסתמאה מברק הסיסמאות הרומאנטיות המקובלות, המדברות בזכות התמימות, הספונטאניות, השלמות וההרמוניה המצויות בטבע ובנפש האדם החי בחיק הטבע. המחברת המובלעת, המגנה כאן בעקיפין את ההווה ומתרפקת על גדולת העבר, מגלה משיכה אל הז'אנרים והמאנייריסטיים הטרקליניים (המפגינים ידע ושנינות, מתהדרים ב"צחצוח לשון" ושובים את לב שומעיהם באמירות יפות והרמוניות) לא פחות משהיא נמשכת אל הז'אנרים העממיים הנאיביים וה"מחוספסים", היוצאים מן הלב ופונים אל לב הקורא.¹⁸

בהקשרו של שיר ההופך את מחול הדבורים לשירה טרקלינית "מלאכותית" ומלוטשת, אין לשכוח כי להצגה מעין זו יש אף הנמקה ריאליסטית מובחנת: גם הדבורה הפשוטה שבטבע מותירה לא אחת את חוקריה בתדהמה לנוכח יכולתה להקים בתיאום מופלא עם רעותיה לכוורת מבנים אדריכליים משוכללים, ולנוכח יכולתה לשרטט באלפי העיניות שלה תוואי של קילומטרים רבים, המאפשרים לה לחזור לנקודת המוצא.¹⁹ משמע, גם בטבע ה"חפשי" מתגלות לעתים תופעות מופלאות של תכנון וכלכול מדויקים, כמורמתמטיים, והדבורה – יותר משאר בעלי החיים – היא עדות ניצחת לכך. אך שירה של לאה גולדברג הן עוסק בארס פואטיקה יותר מאשר בחיי הדבורים בכוורת ומחוצה לה. לפיכך יש בו כמה וכמה מילים כפולות משמעות, המכילות הוראה אחת "טבעית" והוראה אחת "מלאכותית" (האחרונה מבטאת את עולם האמנות – art, artifice – המחקה את הטבע אך אינה הטבע עצמו). "דבורה" אינה רק שמו של החרק העמלני, אלא גם שמה של המשוררת הנביאה הקדמונית, שעל שירתה דיברה לאה גולדברג בעת פולמוס שירי המלחמה מתוך אמביואלנטיות מרובה.²⁰ "נחיל הכוכבים" שבראש ה"מרובע" השני אינו מזכיר רק את נחיל הדבורים שבטבע המשתרע מחוץ לכותלי החדר, אלא גם את ה"נחילות" – כלי הנגינה הקדמוני מבית המקדש, שליווה את המשוררים ("למנצח של הנחילות", תהילים ה, א).²¹ ומשוררי בית המקדש הנקשרים אסוציאטיבית ב"נחילות", מזכירים לנו שהמילה "משורר" כפל משמעות לה: משמעות אחת

נכרכת בשירה בת השמים שאינה כפותה לחוקים ולמגבלות, והשנייה – במלאכה "פשוטה", הנעשית מתוך משמעת והיענות לכללים מחייבים של סדר פולחני קבוע, החוזר על עצמו בחוקיות בלתי משתנה. המשמעות האַרְס פואטית, ה"מלאכותית", של חלק מהמילים מבליעה אפוא את גבולותיו של הניגוד הבינארי "טבע־אמנות", והופכת אותו לניגוד פולארי שגבולותיו מטושטשים.²²

טשטוש הגבולין שבין האמנות, שהיא מעשה ידי אדם, לבין מעשי ידי הבריאה, וכן המרחבים המיתיים והפאתוס הכן והנרגש שבשני ה"מרובעים" של השיר השני, מקשרים את התיאורים שבשני ה"מרובעים" לדפוסי תיאוריהן של אלות ואלילות באפוס הקדום, דפוסים שנתגלגלו למשל לתיאור לידתה של בת־שוע היפהפייה, גיבורת האפוס העברי הניאוקלאסי: "קרן אור לקח מנוגה לו סביב / אגל טל אורות ורסיס דוק שמים / ושחוק צדיק תמים וריח האביב, / וישם בצלמו ממורט שבעתיים".²³ ואולם בניגוד לתיאורים דומים בקלאסיקה ובניאוקלאסיקה, שבהם הפאתוס והפיוט נשארים בעינם, לפנינו תיאור מודרניסטי מפורר השובר כל פאתוס במפנה של באתוס (כאן נשבר כל "מרובע" מהודר ומרומם ב־anticlimax אירוני ומריר: "ופה היא צל", שיש בו רחמים עצמיים והתגרות בעת ובעונה אחת). וזוהי אינה שבירת הציפיות היחידה שבשיר השני, שכולו ליטוש ועידון. לפי שיר זה מתברר כי גם בטבע, ולא בגוף האורבאני בלבד, הדבורה היא בבחינת חריג. בשמש היא עלה שלכת, בכוכבים היא אגל טל; ובקצרה גם בטבע היא יוצאת דופן. חריגותה מתבטאת בכך שהיא עמלנית וממושטרת גם כשהיא שרויה בתוך הטבע הפתוח, שכביכול אינו כבול כלל לכללים קבועים.

גם שימושי הלשון תורמים לְדֵאוּטוֹמַאטִיזַצְיָה ולהזרה. כל צירוף שגור ומקובל מהופך כאן על פיו: התואר "נופל" מתאים באופן אוטומאטי לכוכב, ואילו כאן הוא מוצמד לעלה הזהב ולא לכוכבים; המילים "אגלי טל" המתאימות באופן אוטומאטי לפרח, מוצמדות כאן לכוכבים; הדבש עשוי להתקשר באופן אסוציאטיבי לשביל החלב (הנרמז מן הצירוף "נחיל של כוכבים", שבו המילה "נחיל" מתאימה לדבורים יותר מאשר לכוכבים), אך הוא מוצמד כאן לפרח והטל לכוכבים. שוב ושוב ניכרת כאן אפוא תכונת ה"איפכא מסתברא" של המשוררת לשבור את כל הציפיות ולהפר את שגרת הכללים

והמוסכמות – הן בתיאורים דמויי המציאות והן במציאות הפנים־לשונית.

התבוננות שהויה בשני ה"מרובעים" של השיר השני מאפשרת מתן פירוש נוסף לחריגותה של הדבורה: הדבורה זרה ומנוכרת על רקע האווירה השרבית והנרפית, שכן היא שייכת לנופים אחרים, רחוקים וירוקים. לתוך מזג־האוויר השרבי של הקיץ (הארצישראלי, המדברי) היא מביאה מרוח הסתיו (המערבי, האירופי): עלה זהב נופל של שלכת סתווית, אגל טל, פרח ובו טיפת דבש אפל, נמרצות וחריצות, העומדים בניגוד לאווירת העצלות, הלאות והרישול שמסכיבה. הדבורה העמלנית והנמרצת, המעופפת בין נופים עתירי מים וירק, היא רמז ל"אירופיות" של המשוררת בת־דמותה של הדבורה,²⁴ שחיברה את ה"מרובעים" המשוכללים על הדבורה ככעין מפגן של וירטואוזיות טרקלינית, מערבית, העומדת בניגוד קוטבי למינימאליזם המרושל של מקטרגיה (הגם שצורתם המלוטשת של ה"מרובעים" מקורה בפרס של ימי הביניים, הפכה צורה זו במאה העשרים לחלק בלתי נפרד ממסורת החידוד – wit – של תרבות המערב באמצעות עיבודו של פיצג'רלד ושלל תרגומיו). על "אירופיותה" של לאה גולדברג כתב ט' ריבנר בהקשרים רבים ומגוונים, ובין השאר: "מערביותה" הוסיפה כמדומה על חינה בעיני חבורת 'חדיו', שביקשה לגשר בין הספרות העברית לתרבות אירופה. ימים רבים תהיה לאה גולדברג נושאת דברה של תרבות זו בהרצאותיה וברשימותיה הרבות".²⁵

אגב סקירתם של שירי "בהרי ירושלים" של לאה גולדברג, החותמים את ספרה על הפריחה, תיאר ט' ריבנר את השירים הרצופים עשב שדוף ושרוף־קיץ, שמים חיוורים נוגעים בסלע, קוץ ודרדר, והעיר: "והרי 'אירופיות' זאת של המשוררת [...] היתה לה בבחינת מידה פנימית הרבה יותר ממה שהיתה לה מידה חיצונית (כדרך הפרווה או סגנון דירתה). [...] עם נוף 'הרי ירושלים', עם נוף הקוץ והדרדר והאבנים והחמסינים מעולם לא היתה לאה גולדברג משוררת 'לוקאלית', ו'מערביותה' אפשר שגם היא עזרה לה – יותר מאשר לרוב בני דורה – לגשור גשר אל המשוררים הצעירים הקרויים 'משמרת שנות החמישים' – אלה שבצד השירה העברית לא קראו עוד שירה רוסית, אלא אנגלית, גרמנית וצרפתית".²⁶ בציון הדורי

"משמרת שנות החמישים" התכוון ריבנר למשוררים צעירים שחסו אז בצלה של לאה גולדברג והיו בין באי ביתה: ירושלמים או סטודנטים באוניברסיטה העברית בירושלים – יהודה עמיחי, דליה רביקוביץ, דן פגיס, אבנר טריינין, ט' כרמי וטוביה ריבנר עצמו. אולם היו גם היו כאמור בין משוררי שנות החמישים כאלה שנטרו לה איבה וכדברי ריבנר, "תלו בה ק"ן טעמים לגנאי".²⁷ נגדם מופנה עוקצה של הדבורה ועוקצו של השיר שלפנינו.

כאמור, לאה גולדברג מראה בשיר שלפנינו כיצד ממסגרים אותה מקטרגיה בתוך ריבוע זכוכית מואר באור קר ועקר, אבל במקום להפגין בשיר השני את היותה של הדבורה-המשוררת ברייה טבעית, המשוחררת מסד המוסכמות ומעול המסגרות, היא עושה את ההיפך מן הצפוי: היא מתארת אמנם את הדבורה "בחיק הטבע" – בין פרחים נותני צוף ושלכת עלים וכוכבים – אך ממסגרת את התיאור ב"מרובעים" פרסיים, סמל הליטוש האמנותי-מלאכותי והמסגרת המחייבת. ואף-על-פי-כן נרמז כאן כי רב המרחק בין מסגרת למסגרת, בין חלון מרובע מינימאליסטי ואטום בשמשה ל"מרובע" פיוטי משוכלל צלעות, שתכניו חובקים זרועות עולם; בין לשון ההמעטה האירונית, מורשת השירה האנגלו-אמריקאית בת-זמננו, לבין לשונה העשירה של השירה ההומאניסטית האירופית, מתקופת הרנסאנס עד מלחמת העולם הראשונה, שלאחריה התפרסם מאמרו של אלכסנדר בלוק על קץ ההומאניזם.²⁸

לתוך שורותיהם הקצרות והדחוסות של שירי המחזור "הסתכלות בדבורה", הצליחה אפוא לאה גולדברג להכניס במרומו ובקולמוס חטוף מיני הדים לפולמוסים רעיוניים ענפים ורבי השלכות בחוגי המודרנה. כך למשל נרמז בהן, כפי שראינו, הדיון שכבר נזכר לעיל בדבר אי יכולתם או אי רצונם של משוררי המודרנה לשיר "שירי מולדת". כך נרמז גם הדיון שהתעורר בחוגים אלה בין חסידי העושר הפוליפוני הרוסו-עברי לבין חסידי המינימאליזם ה"כנעני". דיון זה ראשיתו במאבק הגלוי והסמוי בין אסכולת שלונסקי-אלתרמן לבין ה"כנענים" וסופו במתקפה של זך על שירת אלתרמן (מתקפה שנתלתה אמנם בנימוקים צורניים ונתמקדה בענייני חריזה וריתמוס, אך הוציאה את רטוש "באורח פלא" מרשימת הנאשמים בחטא הכתיבה בריתמוס מכאני).

את המאבק הזה על ההוויה החדשה בארץ, תיאר אלתרמן בשירו "מריבת קיץ" (בקובץ שיריו עיר היונה) בדמות מלחמת הקיץ בחורף, או מלחמת הנוף המדברי והצחיח בנוף האירופי הסתווי והגשום: "ומכל חמודות יפיינוף וניחוץ / בן תקופות השנה התקשטו עד טפחות, / הם נטלו רק את גמר ליטושו של החוח, / לסימן שהיתר יאה לשפחות". דבריו אלה של אלתרמן מכילים כבקליפת אגוז פולמוס שלם שניטש בחוגי המודרנה בין המודרניסטים ה"מערכיים", שגררו לתוך המציאות הארצישראלית את הסתיו האירופי, צבעיו וניחוחותיו, לבין המודרניסטים ה"כנעניים", שביקשו להשתלב במרחב השמי ולהיות אדוניו. מן הבית הזה נרמז, בין השאר, שה"כנעניים", שאימצו לעצמם בדרך-כלל שמות עבריים בעלי קונוטאציות של צחיחות מדברית ושל אתוס הרואי קדום ונכרי, התכוונו בהתנשאות במשוררים מאסכולת שלונסקי וראו בהם ובשירתם סרח עודף של ספרות המערב, מחד גיסא, וייחור מאוחר של הספרות העברית ילידת מזרח אירופה, מאידך גיסא (סימפטומאטית היא העובדה שסופרים רבים – שטיינמן, שלונסקי, פן, אלתרמן, יעקב הורביץ, לאה גולדברג ואחרים מבני האסכולה, לא עברתו את שמם).

אלתרמן רומז כאן לאופיה המלוטש של השירה ה"כנענית", אך גם ל"דלות החומר" שלה ולאמצעיה המינימאליסטיים. מדבריו עולה כי הקבוצה ה"כנענית", שהתנשאה על משוררי המודרנה ה"אירופיים", ה"גלותיים", המירה את הסתיו ואור בין-השמשות באור החשוף של המדבר הקוצני, שאין בו גוונים ובני גוונים. נוצר פאראדוקס מעניין: דווקא העושר הפוליפוני של ה"אירופיים" נחשב בעיני הצעירים לעניין נחות, ואילו דלות אמצעיהם של ה"כנענים" – לעניין אריסטוקראטי ואליטארי. הפואטיקה ה"אירופית" מתגלמת בשירו של אלתרמן באמצעות חודשי החורף (המתגלגלים ונוזלים כמו מי הגשמים וכמו הרעמים), סמל לפואטיקה עזת קול, "ברויטיסטית" (מלשון bruit = "רעש" בצרפתית), עשירה בפעלולים וכמצלולים (כאותם גשמים, רעמים וברקים המאפיינים את נופיה הירוקים של אירופה, שעליהם הם מתרפקים) ורחוקה מן הצחיחות המדברית של ה"כנענים", מחד גיסא, ומן המינימאליזם האורבאני של זך וחבריו, מאידך גיסא.

לאה גולדברג השתייכה כמובן לאסכולה שחיבבה את העושר האירופי, הססגוני והרבקולי, ואת מצבי הביניים עתירי הגוונים (סתיו, שעת בין-השמשות, רגעי סף וסוף למיניהם), על פני "דלות החומר" של הבאים אחריה, אך גם נמשכה אל המינימאליזם של ה"סטרא אחרא". בשיר שכתבה ערב מותה השילה את כל מחלצות השיר, וכתבה שיר מינימאליסטי לאקוני, נוסח רטוש המאוחר וזך המוקדם, שיר המעדיף את עזות הביטוי על פני העושר הפוליפוני העולה על גדותיו של שירת המערב:

וְזֶה יְהִי־הַדִּין / וְכֵן יְהִי־הַדִּין, / יְהִי־צְדוּק הַדִּין. // וְאָנוּ לֹא נִדְעַ /
וְאָנוּ לֹא נִבִּין / וְנִעְמַד אֲלֵמִים / בְּפָנֵי צְדוּק הַדִּין. וְזֶה יְהִי־הַדִּין. //
וְהַמְתִּים בְּדִין, / הֵם הָעֵדִים בְּדִין, / כָּל הַמְתִּים מֵאֵז / וְהַמְתִּים עֲכָשׁוּ.
// הֵם מְעִידִים בְּדִין / וְעֵדוּתָם אֵמֶת. / כִּי הֵם וְהַחַיִּים / כִּי הֵם צְדוּק
הַדִּין. / וְזֶה יְהִי־הַדִּין.

בשיר "אכזרי" זה האפיפורה "דין" נועדה כנראה למטרות השבעה והדגשה ולשחזור צליל פעמוני האשכבה יותר מאשר למטרות פארודיזציה. אולם דומה שבשיר השני מתוך המחזור "דיוקן המשורר כאיש זקן", שכוון כמובן נגד זך וחבריו, משמשת האפיפורה "הדור" למטרות הגחכה של הנוסח המינימאליסטי והדיבורי, חסר הגוי הפיוטי, של אחדים מבני חבורת "לקראת", שהתקיפו אותה במאמריהם:

אֵל תִּנְסֶה לְלַכֵּת עִם הַדּוֹר / הַדּוֹר אֵינוֹ רוֹצֵה שְׁתַּלַּף עִם הַדּוֹר, / הַדּוֹר
הוֹלֵךְ לְמָקוֹם אַחֵר / וְלֵךְ אֵין הַזְמָנָה. // אֵל תִּנְסֶה לְלַכֵּת עִם הַדּוֹר, /
הַדּוֹר אֵינוֹ רוֹצֵה שְׁתַּלַּף עִם הַדּוֹר. / הַדּוֹר רוֹצֵה הַיּוֹם אוֹתָךְ לְקַבֵּר /
וְלִהְנַחִילְךָ לְדוֹרוֹת אַחֵרִים.

הפארודיזציה ניכרת בהמרת החריזה המפתיעה והמעניינת של אסכולת שלונסקי-אלתרמן והמטאפוריקה העשירה שלה בדלות האמצעים של הנוסח החדש, וכדברי ריבנר: "כאן החזרה היא כמי שמכה את ראשו בקיר, כאובססיה, כחוסר מוצא, כהשבעה בסימן המילה האחת, החוזרת [...] כאילו ניטל מן העולם כוח ההשתנות"²⁹. עצם ההזדקקות של לאה גולדברג לכליהם הפיוטיים של מקטרגיה

אומרת דרשני. בין שהיא הכירה בערך חידושיהם וביקשה להתחדש, ובין שהתבוננה בחידושים אלה מתוך תמיהה מזלזלת ורגשי עליונות, ניכר בה שהיא כורה אוזן לדבריהם. אפשר שהאמינה כי מקומה בכותל המזרח של הספרות העברית יובטח לה רק אם תשכיל להשיל את מחלצות דורה ותלבש בגדים חדשים בטעם העת, ואפשר שהחליטה להחליף את שמלתה הישנה בחדשה למטרות פארודיה בלבד.³⁰ אפשר שביקשה לערוק אל "מחנה האויב", לרגל את ארצו ולחזור ממנה מחוזקת באמונתה. דומה שמאחורי חזותה השמרנית והצייתנית, היתה בה במשוררת מידה לא מעטה של אנארכיזם מהפכני שנתן בה כוח והעזה להתנסות בעצמה בהליכה אל ה"סטרא אחרא", להתאכזר לעצמה ולקטרג ללא רחם על עמדותיה המגובשות, דווקא כדי שתוכל לאחוז בהן בלב שלם. כבר הועלתה כאן הטענה שלפיה נמשכה לאה גולדברג גם אל השירה הטרקלינית, המלוטשת והמצוחצחת, שירת ה-WIT האינטלקטואלית, וגם אל השירה העממית, הגלמית והמחוספסת, שירתו של ה"פולקסטיפ" הרגשני. היא אף נמשכה אל שני סגנונות מנוגדים שרווחו במודרנה האירופית: אל הפוליפוניות של הכתיבה הפוסט-סימבוליסטית ואל המינימאליזם של האקמאיזם והאימאזיזם.³¹

השיר השלישי, המתאר את ההווה ומציץ אל מעבר לכותל אל מרחבי העתיד, עומד מכל מקום בסימן "דלות החומר" של היריבים הצעירים, ששיריהם נעדרים במתכוון כל נוי של פיוט. הדברים הכלולים בשיר חתימה זה הם ספק דברי התגרות של היריבים בדבורה, ספק מונולוג פנימי אוטואירוני של הדבורה המזהירה את עצמה מפני העתיד הצפוי לה – מפני השתלחות השנאה ואבדן השליטה שימיטו עליה אסון ויביאו לחורבנה:

מִדְּבִשֶׁךְ? מִי יִזְכֵּר אֶת דְּבִשֶׁךְ? / הוּא שָׁם. הֶרְחַק, בְּפִנְיֹת. / פָּאן,
בְּשִׁמְשָׁה מוּאָרָה, גוּפֶךְ, רֵאשֶׁךְ – / כְּלֶךְ עֵקֶץ, שְׁנָאָה אֵין-אֹנִים עֲלוּכָה
וְעוֹרֵת. / הַפְּחַד הוֹרֵג. / הַשְּׁמֵרִי לְנַפְשֶׁךְ.

בשיר הראשון של מחזור שירים זה הדבורה מתקרבת אל יריביה בגילוי עירום וכאיום מכוער – תוך שהיא משתמשת בשיטותיהם ובכליהם. להלן יתברר כי עירומה הוא עירומם; דלותה וחולשתה הן

דלותם וחולשתם, כחינת הפוסל במומו פוסל. ואף זאת: יותר משהיא מזיקה להם – שהרי הזוגית החוצצת בינה לבין יריביה הספונים בחדרם אף אינה מאפשרת לה לשלח בם את עוקצה – היא מזיקה לעצמה. בנוכחותם נחשפים פניה הכעורים, ונשכח ייעודה הטבעי, הפרודוקטיבי. מן השיר השלישי, החותם את המחזור, עולה כי העוקץ אף עלול להביא עליה את קצה, ועל כן מן הראוי שתישמר לנפשה ותתרחק בכל כוחה מן העימות עם מבקשי נפשה. העימות עם היריבים הופך לעימות פנים-ספרותי, כמעט סמוי מן העין: לא במקרה משתמשת כאן לאה גולדברג בחרוז הדקדוקי המכריח [EX] – "מְדַבֵּשֶׁךְ", "דְּבִשֶׁךְ", "גּוֹפֶךְ", "רְאִשֶׁךְ", "לְנַפְשֶׁךְ" – חרוז מונוטוני ודל למדי, המאפיין את הפיוט הקדום, ושאינו אפייני לשירה האירופית לפלגיה. חרוזים מעין אלה המסתיימים בסיומת דקדוקית כגון ׀ךְ, ׀ךְ, ׀ךְ, ׀ךְ – נתחבבו מאוד על רטוש כבחרוזים ב"מְנַעֵלְךְ-צווארְךְ", "בְּחוֹרֵךְ-עֵדֶיךְ", "פְּעַמֶיךְ-אֵלֶיךְ", "מִתְנַיֶיךְ-עֵדֶיךְ", "אֲצַבְעוֹתֶיךְ-עֵינֶיךְ". כך ביקש רטוש ליצור שירה עברית "ילידית", הפועלת לפי כללי האמנות השמית ולא לפי כלליה של האמנות המערבית. מן ה"מרובעים" משוכללי הצורה, משיאיה של שירת הטרקלין ססדיריותיה הפרוזודיות אינטנסיביות מן הטבעי והמקובל, עברה כאן לאה גולדברג בכוונת מכוון אל צורת הביטוי ה"דלה", ה"ילידית" של אותם משוררים שביקשו להתנער מן הריתמוס ה"מכאני", מן המחוות האורבאניות ומן הלשון הפיגוראטיבית הססגונית – לנתק את שלשלת הדורות ולהתחיל הכול מאל"ף.

השיר השלישי מודיע לדבורה ולעולם, מתוך אירוניה ואוטואירוניה כאחת, כי אין דבר היכול להבטיח את מעמדה בכותל המזרח של הספרות ולהקנות לה חיי נצח. להיפך, צפויים לה חיים קצרים כשל חרק עלוב – כשל דבורה זערורית וקצרת חיים המוסיפה טיפת דבש אלמונית לכוורת, עוקצת ומתה. יריביה, שביכרו להציג אותה במרעה – בעירומה ובהיפוכה – יודעים היטב להפיק ממנה גם את הרע שבה. בנוכחותם היא דבורה עוקצת ולא דבורה מניבת דבש. גם מעט הדבש שיצרה נבלע בכוורת, בתוך ההישג הכללי של דורה. שוב נזכרת הזוגית המוארת, שכן יריביה מעדיפים לראותה בתוך מסגרת מרובעת ומקובעת, מבלי להכיר את אורותיה וצלליה. לגבי דידם היא

צל בלבד. על כן אין הם יכולים לראות בה אלא את צד הצל האפל – את האספקטים השליליים והמאיימים (המילה "צללית" שבשיר הראשון מתלכדת עם המילה "צל" החותמת את שני "המרובעים" שבשיר השני ועם העיוורון הנזכר בשיר השלישי). יתר-על-כן: ב"הסתכלות" הקרה והכמו-אובייקטיבית שלהם, הם הופכים אותה מתופעת טבע חיונית ומבורכת לצל של עצמה.

*

המחזור "הסתכלות בדבורה" בשלמותו שייך כמובן לשירה המודרניסטית בת-זמננו, ולא לשירה הדידאקטית הקלאסית-רומאנטית של "משלי חיות" למיניהם, כי הוא בוחן את המציאות מצדדים שונים, מחלק אותה לקטעים קטעים, כאילו השתקפה מציאות זו בעיניו המרובות של החרק.³² השיר הראשון כולו הווה; השני רובו עבר ומיעוטו הווה; השלישי – רובו הווה ומיעוטו הרהורים על העתיד. המחזור בכללו מבקש כאילו ללכוד את הדבורה מצדדיה השונים: מצד הצל ומצד האור, בראייה הפוכה ו"כמות שהיא", בראייה נטוראליסטית מנמיכה ובראייה מיתית חובקת זרועות עולם. במקביל, המחזור מראה את אפשרויותיה השונות של השירה להחליף מודוס, סגנון, זווית ראייה. מאחר שזהות הדובר או הדוכרים בשיר אינה ברורה דיה, אפשר גם לתפוס את השיר לא מצד האופסיס שלו (צדדיו החזותיים), אלא מצד המלוס שבו (צדדיו המוסיקאליים), ולהבינו כגרסה מודרנית של שיר המקהלה בדראמה הקלאסית, שבו תיאורים בדיבור עקיף וקטעי דיבור ישיר, ריבוי שאלות, חלקן רטוריות, כבמסכת העולה על במה, מלווה בהוראות בימוי וליהוק. היסוד הדרמטי של השיר מתגבר באירוניה (המלכה אינה אלא חרק עלוב בעיני המתבוננים בה) ובאוטואירוניה (המלכה אינה אלא חרק עצמה שאין היא אלא דבורה – חרק קטן, עלוב ועיוור). מכלל לאו אתה שומע הן רועם: הדבורה-המלכה-המשוררת חדורה בהכרת ערך עצמה: לגבי דידה, רק ילד קטן ושוטה יוכל לומר שהיא עירומה (חסרת כול – בחיצוניותה ובפנימיותה). היא עצמה יודעת שהפוסל במומו פוסל: שהדלות היא נחלת מקטרגיה, אלא שהיא ישרה ונבונה דיה להודות שהללו "מצליחים" להפיק ממנה ארס, שעלול להמיתה.

חלקו האחרון של השיר מעתיק את ההסתכלות מן החוץ אל הפנים – מהתבוננות אובייקטיבית בעזרת חוש הראייה לאינטרוספקציה ולנבירה בנפש פנימה. השינוי מאפשר להבין את הכותרת לא רק כהסתכלות במובן של התבוננות, אלא גם כהסתכלות רפואית, פסיכיאטרית, מדעית. הכלל שעל-פיו הנצפה משנה את התנהגותו כשמתבוננים בו, מקבל אף הוא את אישורו בשירה הקצר והפשוט לכאורה של לאה גולדברג. לולא שנאו המקטרגים את הדבורה וזלזלו בה, הם לא היו גורמים לה לחשוף את עוקצה המכוער. וגם ההיפך הוא הנכון: לולא ראו בה את צד הצל והשלילה, היא לא היתה מפגינה את יכולתה ואת אפשרויותיה במפגן מרהיב של וירטואוזיות פיוטית.

ובצד ההתבוננות הפסיכולוגית הדקה, לפנינו גם שיר הגותי פואטי ופוליטי. צדדיו הארס-פואטיים כבר נידונו כאן לעיל; ואשר לצדדיו הפוליטיים, אלה מושפעים כנראה מן הרמיזות הסוציו-היסטוריות העולות מספרו של מוריס מטרלינק חיי הדבורים (מטרלינק נזכר בספרה של לאה גולדברג מכתבים מנסיעה מדומה יחד עם סופרים אחרים שהשפיעו עליה). אפשר שבעקבות מטרלינק היא מתארת כאן לא רק את סוף חייה שלה, כי אם את סופה של תרבות אירופה שאגרה דבש ובנתה מבנים אדריכליים משוכללים ומהוקצעים, כדוגמת "שירי הזה"ב", עד שקרסה והתמוטטה עם עלייתם של הקלגסים הטבטונים גסי המגף, שרמסו ברגל גאוה את הישגי ההומאניזם מאז הרנסאנס ועד העת החדשה. המשוררת האירופית ביותר בשירה העברית החדשה מצרה על שתשתיות תרבותה שעליהן גדלה ונתחנכה, הולכות וקורסות לנגד עיניה בזו אחר זו, תחילה באירופה שסועת המלחמות ובסופו של דבר גם בארץ, כשספרות האבסורד, הניכור והדהומאניזציה, דוחקים את מקומם של דפוסי הספרות הקלאסי-רומאנטית, מורשת ההומאניזם.

לסיכום: לא שיר מצטנע לפנינו, המתאר את הדבורה, כבמשל של לאפונטן, כברייה חסרת "אגו", חרק עמלני שאינו מבקש כל תהילה לעצמו וכל גמולו – טובת הכלל.³³ לפנינו שיר שבו לדבורה, או למשוררת, אישיות סבוכה ומורכבת, קרועת סתירות וניגודים. לא שיר ניאוקלאסי לפנינו בדומה למשלי לאפונטן וקרילוב, אלא מחזור מודרניסטי כמחזורים המפוררים והמלוכדים כאחד שכתב אלתרמן

אחרי "כוכבים בחוץ". מחזורים אלה – גדולים כקטנים – הם כעין ראשונים המציגים את המציאות בריבוי פניה.³⁴ בספרות המערב רווח ז'אנר זה בשירה המינימאליסטית, הכמו-אובייקטיבית, המשתמשת באופן אידיוסיןקרטי כמעט בדפוסיה השגורים והמקובלים של השירה הקלאסית-רומאנטית – היא מרסקת את תמונת המציאות, מחלקת אותה לקטעים קטעים, בוחנת את התופעה מכיוונים שונים ומזוויות ראייה שונות ומארגנת את חומרי המציאות בסדר חדש ומקורי.

כזה הוא למשל שירו של וואלאס סטיבנס "שלוש-עשרה דרכים להתבוננות בשחרור",³⁵ הבוחן את הציפור בהקשרים שונים ומנקודות תצפית שונות. השיר השישי מתוך מחזור מינימאליסטי זה מתאר את צלה של הציפור על רקע חלון זכוכית, והוא מזכיר את תיאור צללית של הדבורה על רקע זגוגית החלון המוארת. בשיר זה האפיתט "barbaric", המציין עומס קישוטי חסר עידון, טעון במשמעויות רבות, ומהווה בין השאר רמז מטרים לאבדן ההומאניזם במאה העשרים ולשרירותיות הקיום האנושי בעולמנו המודרני, עם התגבר התיעוש, תרבות ההמונים ופולחן האישי והופכים את האדם לבורג חסר משמעות. לא פחות נקשרת תופעת "קץ ההומאניזם" – תופעה מדוברת במודרניזם הרוס-עברי ששלט באסכולת שלונסקי – בהתגברותם של כוחות אטוויסטיים טוטליטאריים – ובאופן מיוחד ה־*furor teutonicus* – המזלזלים בחיי הפרט ומחזירים את העולם אל חוקי היקום הקמאיים (מן המובאה שלהלן עולה כעין חזרה מרומזת אל עידן הקדמונים הפרהיסטורי ואל פלישתם של ברברים, מכלי התרבות האירופית ומהרסיה):

Icicles filled the long window / With barbaric glass. / The shadow of the blackbird / The mood / Traced in the shadow / An undecipherable cause.

ובתרגומו של ט' כרמי, שהיה משומעי לקחה ומבאי ביתה של לאה גולדברג: "גלידי כפור מילאו את החלון / בזכוכית פראית. / צל הַשְּׁחָרור / סרגו הלוך ושוב. / הלוך הנפש / שרטט בצללים / סיבה סתומה".³⁶

ריסוקה של המציאות לפרגאמנטים מקוטעים ומפוררים, כבמחזור השירים המינימאליסטי הזה של וואלאס סטיבנס, הוא עניין אפייני לתקופה המודרנית – תקופה שבה קרסו כל האמתות ה"מקודשות" וה"בלתי־מעורערות" של המאה התשע־עשרה. המאה הקודמת היתה תקופה של דיכוטומיות ברורות ומוצקות: אבות ובנים, אדונים ומשרתים, אימפריות וקולוניות. במאה העשרים, כמאמר המשורר ו"ב ייטס בשירו "The Second Coming" (Everything falls apart / The "centre cannot hold"): "הכול קורס ומתפורר / המרכז אינו יכול לשאת". גם הצורה השירית מאבדת את דפוסייה האינטרגטיביים, ומתפוררת לרסיסי רסיסים.

לאה גולדברג, חניכת תרבות אירופה שבין שתי מלחמות העולם, הורשה לתלמידיה ולידידיה הצעירים רסיסים מתפארתה המתפוררת של השירה ההומאניסטית הקלאסית ושל השתקפויותיה המגוונות בעת החדשה: עמיחי כתב כמוה סונטים ו"מרובעים"; דליה רביקוביץ פנתה כמוה לשירה פוליפונית וסגונית, עשירה ברמזים ובהדהודי מקורות, ועם זאת אישית ומעודנת; דן פגיס כתב כמוה מחזורים המכילים התבוננויות מינימאליסטיות רבות תובנה באובייקט אחד מצדדיו השונים. ט' כרמי תרגם את השיר "שלוש־עשרה דרכים להתכוננות בשחרור" וטוביה ריבנר כתב גם הוא בהשראת רילקה ולאה גולדברג שירי התכוננות, הבוחנים אובייקטים דוממים (בעיקר תמונות ופסלים) מכל צדדיהם, ונוסכים בדומם עניינים אישיים הרי גורל באמירה חשאית של רמזי רמזים. שירו המינימאליסטי "8 רישומי מלאכים של פאול קליי וצבע מים אחד", למשל, בנוי במתכונת המחזור הזעיר והמפורר נוסח "הסתכלות בדבורה" של לאה גולדברג ו"שלוש־עשרה דרכים להתכוננות בשחרור" של וואלאס סטיבנס. למרות ניצחון דרכו של נוסח זך, ששאב את השראתו מן האקסיסטנציאליזם, מספרות האבסורד הדהומאנית ומספרות המחאה האירונית והמנוכרת, מברכט ועד אלן גינזבורג, שלשלת הדורות של השירה ההומאניסטית ה"אירופית" בספרות העברית לא נקטעה ולא נגדעה.

רקע גידולה של לאה גולדברג (ליטא שבין מלחמות העולם) והשכלתה הגרמנית (במחלקה לשפות שמיות באוניברסיטת בון) נתנו בידה את האפשרות שחמקה והוחמצה – להפוך לדמות ביניים יוצאת

דופן בספרותנו. הוא הכשירה להיות החוליה המקשרת בין המודרניזם המוקדם מאסכולת שלונסקי, שנטה לפאתוס ולמוסיקאליות של השירה הרוסית, לבין המודרניזם המאוחר יותר מאסכולת זך, שנקט לשון המעטה וריתמוס חפשי כמקובל בשירה האנגלו-אמריקאית והגרמנית. לאה גולדברג היתה היחידה מסופרי אסכולת שלונסקי שהיתה בת-בית של ממש בשתי התרבויות כאחת ונמשכה אל שני הסגנונות המנוגדים; היא גם היתה היחידה מסופרי האסכולה שהגנה בקנאות כה מרובה על האוטונומיה של היצירה ועל זכותו של האמן להסתגר בעולם אינדיווידואלי וסוליפיסטיסטי. המשוררים האינדיווידואליסטים הצעירים שבאו אחריה, בני חוג "לקראת", שראו באלתרמן מוקיון תיאטרלי ו"משורר לאומי" כאחד, נלחמו בלאה גולדברג עד חרמה לא רק משום שראו בה בעלת בריתם של שלונסקי ואלתרמן, שנואי נפשם. הם ניסו לרמוס אותה ולגמד את דמותה בעיקר משום שאותן חטיבות אינדיווידואליסטיות ואקסיסטנציאליסטיות, הזורמות בשירה כזרום התודעה, ולא בריתמוס של "תיבת נגינה", היו עלולות ליטול מהם את עוקץ החידוש ולהציבם בעמדה של ממשיכים ולא של מהפכנים ופורצי דרך. שיר קלאסי ומודרניסטי כאחד כ"הסתכלות בדבורה" מלמד על תסכולה הרב של סופרת ברוכת כשרונות, שיכלה לגשר בין דורות ומשמרות ולהעניק לזולת מדבשה, אך מצאה עצמה אסקופה נדרסת – חרק חלוש, דווי ומרוט כנף, הנמחץ תחת מגפי הביקורת העוינת והמגמתית של נערים עזי מצח ורעבי שלטון, שביקשו להיות פוסקי הלכות בגיל שבו אך טבעי היה אילו ישבו על ספסל הלימודים וקנו בינה ודעת.

הערות

1. ט' ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, הוצאת ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1980, עמ' 162-163 (להלן: ריבנר, 1980).
2. כגון שירו "הזמיר והצרעה" (במקום הקדמה), המוצב בראש מהדורת היובל, פטרבורג, תרמ"ד, או המשל "האריה והצרעה" (משל 23 בקובץ "משלי יהודה").
3. אגב, טשרניחובסקי הוא מחברו של המאמר "גורדון בתור ממשל", השילוח, כרך יג, חוב' ג, אדר תרס"ד, עמ' 244-251 (בחתימת בן-גוטמן).
4. מחזור השירים של טשרניחובסקי אף הוא – כמו המחזור הקצר שלפנינו – כעין משל מורחב המותח קווים של אנאלוגיה בין הדינאמיקה שבכוורת לדינאמיקה שבטבע ובאמנות. הוא אף משווה בין חיי הדבורים לחיים הנרקמים בברית-המועצות ובארץ, בקיבוץ ובעיר העברית הראשונה, בקבוצת המתפללים שב"שטיבל" החסידי שבתפוצות הגולה ובחיים הקהילתיים שסביב הכנסייה הפראבוסלאבית. ד"ר עופרה יגלין, בהרצאה על לאה גולדברג, בסמינאריון הסגל של מורי החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב, מיום 1.12.1997, סיפרה כי יומנה של לאה גולדברג מלמד שהיו לה פגישות שבועיות עם שאול טשרניחובסקי.
5. "ספרות ללא משפטים קדומים", מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית, ספרית פועלים, תל-אביב, 1976, עמ' 41-42. וראה ט' ריבנר, עמ' 138-139.
6. מולד, חוב' 171-172, נובמבר 1962, עמ' 294.
7. אבחנה זו שמעתי מפי פרופ' עוזי שביט בסמינאריון הסגל של מורי החוג לספרות עברית באוניברסיטת תל-אביב ביום 1.12.1997.
8. ריבנר (1980), עמ' 163.
9. כדוגמת נתן זך או דן מירון שהחרה החזיק אז אחרי זך. וראה ריבנר (1980), עמ' 162-163.
10. ביום 10.12.1956 רשמה לאה גולדברג ביומנה: "ה-austerity של השירה החדשה, החומרה שלה, היא גם לפי רוחי, כל זמן שאין היא גולשת לתחום הפרוזה. זהו הדבר הקשה ביותר. מי יודע איך עושים זאת? על כל אלה יהיה צורך לחשוב ואולי יהיה בכך מן התועלת גם בשבילי, הגברות של השירה" (מודגש במקור). אפשר שכאן התנסתה בפרוואיזמים של משוררים חדשים כנתן זך, שהכריזו מלחמה עליה ועל שירתה.
11. למילה "נכתיר" כמה וכמה משמעויות: א) נקיף (וראה "הקיפואו, הכתירוהו" בשיר הילדים של ביאליק "קטינא כל בו"); משמעות זו מזכירה בהקשר האנטומולוגי את הפסוק "סבוני גם סכבוני [...] סבוני

- כדבורים" (תהילים קיח, יא-יב); וכאן בהיפוך, דווקא בני-האדם מכתרים את הדבורה; (ב) נעטר בכתר (שהרי מדובר במלכה, רמז למעמדה של הדבורה בכוורת ובתוך אסכולת המשוררים); (ג) נעטר בכותרת, ו"כותרת" היא גם כותרת הפרח וגם כותרת השיר וגם כותרת המאמר, שהיא העילה לכתיבת שיר על מקטרגיה של הדבורה, שהפכוה בעל-כורחה לכותרת עיתונאית מדוברת.
12. ברשימתו "פירושים", "טורים", שנה א, גיל' יג, יג בתשרי תרצ"ג (3.10.1933), עמ' 1, 19-20 (כונס בילקוט אש"ל, עמ' 28-32, תחת הכותרת "טענות ומענות").
13. ראה שיר ז מתוך המחזור "שירים על רעות הרוח" (עיר היונה).
14. על התת-טקסט הפוליטי של "שירי העם" של לאה גולדברג ושל אחדות מיצירותיה ה"עממיות" לילדים, הרצייתי בכנס לזכרה, שערכה פרופ' רות קרטון-בלום באוניברסיטה העברית בירושלים בדצמבר 1995.
15. ריבנר (1980), עמ' 195.
16. את סכמת החריזה שלהם – אאבא – ההופכת אותם ל"מרובעים" מלוטשים כדוגמת ה"מרובעים" של עומר כ"אם, ציין לראשונה ט' ריבנר (1980), עמ' 199. את המרובעים הללו, בעלי החרוז המבריח [EL], ראוי להשוות ל"מרובע" של עומר כ"אם בתרגום ז'בוטינסקי ("אל בית מלון רעוע זה – 'תבל', / פונדק, שדלתותיו הן יום וליל, / שולטן אחרי שולטן ברוב הדר / בא גר יומו וירד-לו בצל") וכן ל"מרובע" של א"ל שטראוס, בספרו שעות ודור, מוסד ביאליק, ירושלים, 1951, עמ' 109 ("יש מהלל בפיו יומם וליל / ובמעשי ידיו שמך חלל / ויש מוחו לא ידעך, פיו לא הודך, / ויד תדע ומעשה יהלל"). על ידידותה עם א"ל שטראוס ראה ריבנר (1980), עמ' 120-121.
17. ר' צור, שירה היפנוטית עברית: קווים לאפיונה, סדרת מב"ע, מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 28-29, מתאר את החרוז הסוגר את ה"מרובע" כמה שמקנה תחושה של יחידה סגורה ומלוכדת היטב: שהמרובע כולו מהווה יחידה אחת, הנסגרת בחדות, כמו נקישה של תיבה בעת סגירתה ("קליק!").
18. לכן, בשיר הפתיחה של קובץ השירים שיבולת ירוקת העין, לא היססה לאה גולדברג להמיר את "ויהי אור" מסיפור בראשית ל"ויהי מזמור", תוך שהיא מערבלת את גבולות הטבע, מעשי ידי הבורא, והאמנות, מעשי ידי האדם (אין לשכוח שברוב הלשונות משמשות המילים "יוצר" ו"יצירה" לאלוהים ולאמן כאחד).
19. ראה ספרו של מוריס מטרלינק חיי הדבורים (מצרפתית ח' אברבאיה), הוצאת הדר, תל-אביב, 1978. אפשר שלאה גולדברג הכירה ספר זה,

- שהרי מטרלינק היה מהסופרים הפופולאריים בחוג סופרי ”כתובים“ –
 ”טורים“. אלתרמן הצעיר ביסס אחדים משיריו המוקדמים על מוטיבים
 מיצירת מטרלינק, ולאה גולדברג מזכירה אותו במכתבים מנסיעה
 מדומה, וראה ריבנר (1980), עמ' 54.
20. ט' ריבנר (1980), עמ' 69-75; מ' דורמן, פולמוס שירי המלחמה
 (1990), עמ' 47-48. דבריה של לאה גולדברג בגנות שירי מלחמה
 נתפרסמו ב”השומר הצעיר“, גיל' 34-35, מרחביה (8.9.1939), שבוע
 לאחר שפרסם שם אלתרמן את שלושת השירים הראשונים של ”שירי
 מכות מצרים“, שעדיין לא הובנו כשירי מלחמה. תשובתו של אלתרמן
 ללאה גולדברג נתפרסמה בגיליון העוקב של ”השומר הצעיר“
 (22.9.1939).
21. כלי נגינה ששמו מעיד על היותו חלול כחלל או, לחלופין, כלי המלווה
 בנגינתו את המחוללים. כשם שצנתרות הזהב מ”עמא דדהבא“ של
 טשרניחובסקי מלמדות הן על הטבע (צינורות השפע של הבריאה) והן
 על כלי הנגינה – סמל השירה וההשראה הפיוטית.
22. כך למשל כל אחת מן המילים שבצירוף ”נחיל מצלצל“ מכילה משמע
 אחד מן התחום האנטומולוגי (נחיל דבורים, צלצל אחי הצרצר)
 ומשמע אחר מתחום כלי הנגינה (”למנצח על הנחילות“, ”צלצלי-
 שמע“).
23. השיר השני מקנה לדבורה ממדים מיתיים: הדבורה גומאת במעופה
 מרחקים אדירים: היא עוברת יום ולילה, קיץ וחורף, שמים וארץ. היא
 מגיעה אף לנחיל הכוכבים להשאיר בו אגל טל. בהקשר המיתולוגי,
 היא מזכירה אלים קדמוניים – ”בעל דבור“ או ”דגון“, שצורתם חרק
 או צורת דג: סמלי פיריון קדומים. השמות שבסיפור שמשון, מוכיחים
 שהסיפור יסודו בסיפורי מיתולוגיה קדומים על אלי שמש שסומאו
 (שמשון) וכוחות הלילה האפלים (דלילה) מיגרו את כוחם. וכאן,
 דבורת הזהב שהיתה לצלילית כהה, לצל של עצמה, כשמשון שראשו
 היה עטור מחלפות כשמש עטורת קרני-פז ושעיניו נוקרו וכל כוחו
 תש, בטרם מוטט את עמודי הבית על יושביו, מוצגת כאן בעיוורונה
 וברפיונה כמבקשת לקחת נקמתה מיושבי החדר ולמגר את כוחם של
 ריביה ושנואי נפשה.
24. על אירופיותה של לאה גולדברג ראה ריבנר (1980), עמ' 48, 54, 120.
25. ריבנר (1980), עמ' 48.
26. שם, עמ' 120.
27. שם, עמ' 162.
28. שם, עמ' 165.
29. מאמרו של אלכסנדר בלוק ”קץ ההומאניזם“ נתפרסם בתרגום עברי
 בהדים, כרך ג, חוברת א (תרפ”ד). במאמר זה הביע בלוק את הדעות

שאחר־כך השמיע שפנגלר בספרו הנודע שקיעת המערב, בדבר מותן של תופעות בתרבות אירופה שראשיתן בתקופת הרנסאנס עם עליית הבולשביזם.

30. בשירה המאוחר "דיוקן המשורר כאיש זקן" (1960) כתבה לאה גולדברג: "ושיריך באים כגברת זקנה / עם ספור על יפיה / ושמלתה שאינה באפנה...".

31. יכולתה הוורסאטילית של לאה גולדברג להיענות לסגנונות שונים ומנוגדים היא עניין הראוי לבחינה מיוחדת. ואולם למרות שניכרת משיכתה של לאה גולדברג לכוחות ולמקורות השפעה מנוגדים בתכלית הניגוד, אין ביצירתה שיווי משקל בין הכוחות המנוגדים, אלא תמיד מורגשת העדפה ברורה ומוכחנת של אחד הקטבים. במקבילית הכוחות שבין פוליפוניות למינימאליזם, נטתה המשוררת באופן ברור אל הקוטב הפוליפוני; במקבילית הכוחות שבין ליטוש טרקליני לחספוס עממי, נטתה לאה גולדברג אל הקוטב הטרקליני. במקבילית הכוחות שבין מזרח למערב נטתה לאה גולדברג אל האירופיות המערבית. גם כאשר ניתחה שירים בעלי ניחוח אוריינטאלי מפרי עטם של משוררים אחרים (כגון "בין נהר פרת" של ביאליק או "קץ אדר" של שלונסקי), איתרה בהם את עולם האסוציאציות האירופי, כמסרבת להאמין שמשורר עברי "יושב אוהלים" יוכל לחוות את הטבע האוריינטאלי באופן בלתי אמצעי, בלא תיווכן של מוסכמות התרבות. וראה: לאה גולדברג, האומץ לחולין, תל-אביב, תש"ד, עמ' 49 (כאן תיארה את תיאור הטבע האוריינטאלי של ביאליק ב"בין נהר פרת" במונחים של רקמה וציורי "מזרחאות" בבתי הכנסת של מזרח אירופה); וראה גם ניתוחה בספר *The Modern Hebrew Poem Itself* (Harvard U.P. 1965) שבעריכת סטנלי ברנשו, ט' כרמי ועזרא שפיזיהנדלר, עמ' 80 (כאן איתרה בתיאורי העמק והגלכוע שבשירו של שלונסקי מובאה מובחנת משיר של היינה בדבר מותם מאהבה של בני שבט עזרא). משמע, גם כאן וגם כאן תיארה המשוררת אוריינטאליזם מסוגנן ומתורבת של אנשי ספר, היושבים ספונים בחדר משכיתם וחווים את הטבע מכלי שני ושלישי.

32. כאן, באופן פאראדוקסלי הדבורה רבת-העיניים היא דבורה עיוורת, שניטל כל כוחה.

33. במשל "הנשר והדבורה", כל משלי קרילוב, בתרגומו של חנניה ריכמן, הוצאת טברסקי, תל-אביב תשי"א, עמ' 87: "לך כבוד ותפארה! - / ענתה לנשר הדבורה; / לכך נועדת ונוצרת. / ואילו אנוכי יולדתי לעמל; / ולא לשם כבוד, כי לטובת הכלל, / יום-יום חלקי הדל אביאה הכוורתה. / אך גם בזה בלבד אמצא סיפוק נפשי / שבחלת-הדבש יש גם טיפת דבשי".

34. גם "עמא דדהבא" – שיר הכוורת הגדול של טשרניחובסקי ומפרותיה המאוחרים של שירתו – אינו אלא מחזור ובו מגוון שירים בני ז'אנרים שונים וצורות שונות, כבשירה המודרניסטית. בשנות העשרים והשלושים התקרב טשרניחובסקי אל המשוררים הצעירים, וב"כתובים" שבעריכת שטיינמן ושלונסקי פרסם למשל את שיריו לאילאיל – שירים מודרניסטיים, המבוססים על יפי מצלול לא פחות מאשר על תוכן ומשמעות.

35. Wallace Stevens, "Thirteen Ways of Looking at a Blackbird", Selected Poems by Wallace Stevens, Faber & Faber, London.

36. ראה ט' כרמי, דבר אחר (שירים 1951-1969), עם עובד, תל-אביב, תש"ל, עמ' 205-207.