



אות

כתב עת לספרות ולתיאוריה

12
גיליון
2024
סתיו

עורכים מיכאל גלוזמן, מיכל ארבל, אורי ש. כהן
חברי המערכת חן אדלסבורג, גיא ארליך, איל בסן
רכזת המערכת הילה ברוקמן
מערכת מייעצת מיה ברזילי, אדריאנה ג'ייקובס, אבנר הולצמן, חנה נוה, מנחם פרי, חנה קרונפלד,
ורד קרתי שם־טוב, נעמה רוקם
עריכת טקסט ורד שמשי
עריכה גרפית מיכל סמו־קובץ ויעל ביכר, המשרד לעיצוב גרפי באוניברסיטת תל אביב

על העטיפה: דיוקן של הרולד שימל (באדיבות המשפחה, אוסף פרטי)

אות הוא כתב עת אקדמי שפיט היוצא אחת לשנה (שנתון) מטעם מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית,
אוניברסיטת תל אביב
המאמרים המתפרסמים בכתב העת **אות** עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

ISSN 2707-5680

© 2024 כל הזכויות שמורות למערכת אות, מרכז קיפ לחקר הספרות והתרבות העברית, בניין רוזנברג, אוניברסיטת תל אביב,
תל אביב 6997801

ot.kipp@gmail.com

הוצאת הקיבוץ המאוחד, ת.ד. 2104, בני ברק
נרפס בדפוס צדוק קינן

חזרה אל פולמוס ישן, או: הזמן האחר של לאה גולדברג

דינה ברדיצ'בסקי

פולמוס ישן

הפולמוס הישן המצוין בכותרת זוקק בשיר אחד של לאה גולדברג, "הסתכלות בדבורה", בתמונת הילד הקטן מהסיפור הנודע, הבא ומכריז: "הַמִּלְכָּה עִירְמָה" (כרך ג, עמ' 44).¹ הכרזה כזו אכן כוונה אל גולדברג מייד לאחר הופעת הכינוס הגדול הראשון של שירתה, מִקְדָּם וּמֵאַחֵר בשנת 1959. הילד היה נתן זך שפרסם אז בעיתון דבר את רשימתו על השירים. רשימה זו לא דמתה בסגנונה למאמרו "הרהורים על שירת אתרמן", שראה אור כמה חודשים קודם לכן. שם נזקק זך לרטוריקה של מרד אמיץ בסמכותו של אב רודן, וכאן היה זה יחס של "סתם" ביטול פטרוני, חלקו המשלים, כנראה, של המרד האדיפלי באב – סימון בעלות על האישה-האם. כמקובל לא פעם ביחס לשירת נשים, תיאר זך את שירת גולדברג כשירת רגש צרופה ("המוניזם החווייתי") שעניינה תמיד האהבה הנכזבת ("ייסוריה של האהבה שלא באה על סיפוקה"), קונבנציונלית וחקיינית ("עולם מותנה"; "איכות נכנעת") נעדרת "עצמיות גופנית", נסוגה להוויה הילדותית של הטבע והאגדה וממילא א־היסטורית ולא מתפתחת. לשירת גולדברג, הוא טען, אין עניין בשאלת ה"אמת": "בדור של שירה המבקשת, כמדומה, שתשאל ביחס אליה את השאלה 'האם זה נכון?', 'האם זו אמת?' נותרים שיריה של לאה גולדברג הנשאלים תמיד 'האם זה יפה' כאוסף פרחים שהונחו בקפידה, בחיבה ובגעגועים לא מסותרים

1. כל המובאות משירי לאה גולדברג לקוחות מתוך גולדברג, כתבים, בעריכת טוביה ריבנר, ספרית פועלים, תל אביב 1986. מראי המקום המפנים למהדורה זו מצוינים בסוגריים בתוספת מספר הכרך.

אל בין דפי הספר".² ואולם, היופי הזה נותר מלאכותי ונטול עצמיות, הוא טען, כמו האימאז' הגולדברגי שאינו אלא "משל ציורי שקוף, שבעדו אתה רואה את הנושא כמו בעד זכוכית צבעונית".³ כחודש לאחר הופעת הרשימה הצטרף לדיון גם דן מירון כדי לתקף את הקו של זך במאמר משלו שבו חזר על דברי זך בדרכו, וביקר את גולדברג על סגירתה לצורות הקבועות שאפשרו לה "הצטמצמות יעילה ונכונה בעולם של ישויות 'שיריות' מובטחות בקרן הביטוח של הליטראטיות טובת הטעם ורבת הזהירות".⁴

ידידיה של גולדברג, וגם שיריה, סיפרו על הצל הגדול שהטילה מתקפה בוטה זו על עשור היצירה האחרון בחייה; ב"דיוקן המשורר כאיש זקן" היא כתבה "אֲנִי יוֹשֵׁב אֶל שֻׁלְחַן הַפְּתִיכָה / וְנִעְרִים מְשַׁחֲקִים עַל קִבְרִי" (כרך ג, עמ' 60).⁵ גולדברג הייתה מודעת, ככל הנראה, לכך שהדברים שנאמרו מפי הסמכותיים שבין קובעי הטעם בזמנם, קיבעו את תדמית שירתה כפי שתיקרא מעתה ואילך, כשירה קונבנציונלית ואנכרוניסטית. ואכן, תפיסת שירתה של גולדברג, שהיא אומנם פופולרית ואהובה עד מאוד, נותרה קבועה בתחומי ההשפעה של ביקורת זך למשך תקופה ארוכה והיא המשיכה להיקרא, כפי שניסח זאת אריאל הירשפלד ביחס לאלתרמן, מבעד ו"למרות" זך.⁶ גם שמעון זנדבנק, שידע לזקוף לזכותה מוזיקליות מענגת וזריזות כפיים, חזר וכינה את שירתה של גולדברג "מכתמית", כזו שאינה מבקשת "לשקף את הדינאמיקה של החוויה המידית" אלא "להגביה מעל למקורותיה העכורים בניסיון האנושי".⁷

אבל אמות המידה של המודרניזם הזכי נידונו להחטיא את טיב יחסה של שירת גולדברג לאותם "מקורות עכורים" בניסיון האנושי ההיסטורי; "למדוד את שירת לאה גולדברג במושגים של חדשנות ומקוריות סגנונית", כתבה עפרה יגלין, "פירושו לא

2. ראו נתן זך, "ראית את הגשם, אנחנו שקטים", בתוך השירה שמעבר למלים: תיאוריה וביקורת, 1973–1954, הקיבוץ המאוחד, בני ברק 2011, עמ' 364–366. המובאות לקוחות מעמודים אלו.

3. שם, עמ' 366.

4. דן מירון, "על שירי לאה גולדברג", הארץ, 1 בינואר 1960, עמ' 10. פרשייה זו כבר נידונה לא אחת לאורך השנים וסוכמה לאחרונה יפה במאמרו של אורי ש. כהן. כהן כתב כי מאמרים אלו "הם 'מעין' שיחה בין זך לבין מירון", שיחה שהתנהלה למעשה מעל לראשה של גולדברג, ונועדה להסדיר את אותה חלוקת נכסים אשר "שומרת לאלתרמן גדולה מיוחדת בסימבולי ובהגותי, מקנה לו בלילות על החוויה הקונקרטית, מבצרת את מעמדו של מירון כמבקר הדור ומעמידה את גולדברג בפינה כפרח באגרסל". ראו אורי ש. כהן, "האפשרות של גולדברג ואסכולת שלונסקי-אלתרמן", אות, 6, 2016, עמ' 10.

5. לעדויות של ידידיה על הפרשה, צפו למשל בריאיון שנתנו טוביה וגלילה ריבנר ליאיר קדר במסגרת פרויקט "העברים": "טוביה וגלילה ריבנר על לאב גולדברג", 24 במאי 2011, YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=Q45ISfH9R80>, 21:08.

6. אריאל הירשפלד, "המוזיקה של נתן אלתרמן", בתוך דן מירון ואריאל הירשפלד, הכוכבים לא רימו: כוכבים בחוף מאת נתן אלתרמן, קריאה מחדש, עם עובד, תל אביב 2019, עמ' 145.

7. שמעון זנדבנק, "לאה גולדברג והסונט הפטרארקי", הספרות, כא, 1975 עמ' 21, 22, 30.

להבין את שירתה".⁸ שיריה של גולדברג, אטען בהמשך לדבריה, רוויים הרגשת זמן היסטורית. אם הם הובנו כאנכרוניסטיים, היה זה בגלל "תחושה של קדמה ויתרון מוסרי" (בניסוחו של הירשפלד) שהספיגה את האקלים הסגנוני של שנות החמישים והשישים.⁹ אותה תחושה קדמה היא זו שגם העלתה על נס את "הרגע האחד", עכשיו, כנעלה על רצף רגעי העבר שכל תכליתם הייתה, לכאורה, לשאת את הזמן עד אליו. באווירה כזו קשה היה להכיר בכך שכל אותן שאלות שזך כאילו ניגש אליהן לראשונה ברשימותיו – לרבות זיקתו של השיר אל זמנו – כבר העסיקו את גולדברג בכתבתה המסאית שנים רבות. אבל בשעה זו של ירידת קרנה של השירה הלאומית, לדיונים אלו לא הייתה חשיבות רבה לגבי זך. זך נזקק עתה לאתוס חדש של גבורה כדי להתייבב בזירה התרבותית, והמרד המודרניסטי סייע לו להגן על השירה מפני "סכנת הפמיניזציה שלה" כפי שניסחה זאת חמוטל צמיר. כפירתו בחוקי החריזה והמשקל קיבלה עתה משמעות של מלחמת שחרור גברית מחוקי הצורה כאותן מלאכות "נשיות".¹⁰

גולדברג לא יכלה כמובן להצטרף למהלך המודרניסטי נוסח זך, ולא רק משום שהייתה נחוצה עבורו כאנטגוניסטית, אלא משום שאצלה "המים העכורים" של הניסיון האנושי עברו בנתיב הצורה הקלאסית.¹¹ בניסוחה המדויק של יגלין, הקלאסיות של גולדברג הייתה "קלאסיות מודרנית", ובהמשך לטענה זו – היא גם הייתה הצורה של שירתה אל הרגע. ייחודו של צוהר זה הוא נושא המאמר הנוכחי.

אי-אפשר לומר שגולדברג, אינדיבידואליסטית גמורה ביחס למסדרים מכל סוג, העמידה את הקלאסיציזם כהשקפה אומנותית או כהצהרת אמונים לזרם אסתטי מובחן. בכלל, היא הייתה אירונית כלפי מניפסטים אסתטיים, לרבות זה של חבורת "לקראת" שנראה בעיניה כעוד אפיזודה בתנודת המטוטלת המחזורית של השירה המודרנית בין קלאסיציזם לאוונגרד.¹² הקלאסי ציין אצל גולדברג פחות – וגם יותר – מאשר

8. עפרה יגלין, אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2002, עמ' 11.

9. הירשפלד, "המוזיקה של נתן אלתרמן", לעיל הערה 6, עמ' 146.

10. ראו דיונה של חמוטל צמיר, בשם הנוף: לאומיות, מגדר וסובייקטיביות בשירה הישראלית בשנות החמישים והשישים, כתר, מכון הקשרים ואוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ירושלים 2006, עמ' 86.

11. על מרכזיותו של היסוד הקלאסי בשירת גולדברג עמד לראשונה גרשון שקד עם הופעת *מקדמ* ומאחר; וראו שקד, "על שירי לאה גולדברג", אורות, ח, ינואר 1960, עמ' 45; מצוטט אצל א"ב יפה, לאה גולדברג: מבחר מאמרים על יצירתה, עם עובד, תל אביב 1980, עמ' 23.

12. להיסטוריוזיה של המתח המדובר בין קלאסיציזם לאוונגרד ראו Edward Mozejko, "Tracing the modernist paradigm: terminologies of modernism", in Astraur Eysteinnsson and Vivian Liska (eds.), *Modernism*, John Benjamins, Amsterdam and Philadelphia 2007, pp. 11-23. לדיון במהלך המודרניסטי שקדם לגולדברג בשירה העברית, ושירתה באה כעין תגובת נגד לו, ראו את ספרו של עוזי שביט על הנורמות של "השיר הפרוע" בשירה הארץ-ישראלית בשנות העשרים, עוזי שביט, השיר הפרוע: סגנון וריתמוס בשירה העברית החדשה, הקיבוץ המאוחד, בני

"השקפת עולם". הקלאסי היה עבורה, אם להשתמש במטבע חביב עליה, "הרגשת עולם", הרגשה שהטעינה רבים משיריה ומרשימותיה, ועם זאת נותרה תמיד כמנוסחת למחצה בתוכם (ומשום כך גם חיה). מטרתו של מאמר זה היא להבין ולדובב את אותה "הרגשת עולם קלאסית" כעמדה מובחנת על דרכו של השיר בזמן ועל יחסה של השירה אל זמנה. נאמנות לצורות הקונבנציונליות, המסורות מידי העבר, לא ביטאה התרפקות על העבר אלא נגעה ביסודה ביחס אל הזמן של השיר כזמן אחר.

במקום אחר דימתה גולדברג את דרך השירה בזמן כדרך ארוכה "אל דאנטה". ברשימה שחיברה ב־1968, שנתיים לפני מותה, תיארה גולדברג כיצד בני דורה דימו בילדותם כי כל הסופרים הגדולים, דוגמת ביאליק וטשרניחובסקי, "באו לעולם תאומים", והוציאה מכלל זה את האיטלקים שלא היה להם אח תאום לדנטה. "אבל אנחנו", היא העירה, "שגדלנו הרחק מן הארצות האלו, מתי הגענו לאותו בן-יחיד של הספרות העולמית – דאנטה".¹³ כך הצטיירה בעיני גולדברג דרך חייה כדרך ארוכה אל דנטה, מעין תנועת "קדמה" בהיפוך הכיוון, אל הבן הראשון של הספרות העולמית. חשוב להדגיש: לא פרשנותה השלמה על יצירת דנטה, אלא דמיון הדרך עצמה כסמל יחסו של ה"קלאסי" אל ה"עכשיו" המגולם בדמותו של המשורר, הוא העומד במרכז הדיון. גם שירתה של גולדברג, כפי שנראה, עשירה בתיאורי דרכים, וגם אליה מתגלגלות דמויות של הולכות דרכים בנות דמותו של דנטה; בפרט במחזורים שיידונו כאן: "משירי הבן האובד", "משירי ארץ אהבתי" ו"על עצמי". דמות של המשוררת ההולכת בדרך, המשנה פניה מעת לעת, ודמות הדרך הארוכה עצמה, מאירות דבר מה ממוכנו היסודי של "הקלאסיציזם הגולדברגי" ושל מה שנישא על גביו – מחשבה על חיי השירה בזמן.

האפי בין קירות הבית

בזיכרון התרבותי דמותה של גולדברג חקוקה במידה רבה בדימוי הלוקח מתצלומי בית הקפה מ־1938, שמהם נשקפת המשוררת התל-אביבית של חברות "יחדיו" וחוג שלונסקי-אלתרמן, מייצגי הסימבוליזם הארץ-ישראלי. ואולם, מבקרים עמדו לא מכבר על כך שעוד בשנות הארבעים שירתה רחקה ממורשת הסימבוליזם של שארל בודלר

ברק 2022, עמ' 13–41. גולדברג העידה על עצמה שחניכתה אל השירה הייתה בשנות השלושים, תקופה שבה "התגברו" על השירה בלא חרוז ובלא משקל. ראו גליה ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1961, עמ' 124.

13. לאה גולדברג, הספרות הרוסית במאה התשע-עשרה: קובץ מסות, ספרית פועלים, מרחביה 1968, עמ' 70–71.

ואלכסנדר בלוק, וקרבה אל מסורות השירה הקלאסית, העממית והימי-ביניימית.¹⁴ בספריה מראשית אותו עשור, שיר בכפרים (1942) ומביתי הישן (1944), לא נכללו שירים ליריים אלא בעיקר עיבודים חופשיים שלה לשירה העממית הרוסית והליטאית. "עם כל הבשורות הרעות על חורבנה של ליטא התחלתי לראות בחלום ובהקיץ מראות אלה", סיפרה גולדברג בריאיון לא"ב יפה ב-1959; "תמונות מאותו הווי ממש רדפו אותי".¹⁵ עם המראות חזרו אליה גם שירי העם ו"המוזיקה של הארצות האלה", ונעשו מקור השראה:

ככל שהאדם מתבגר יותר יש לו נטיית יתר לדברים אובייקטיביים יותר. היינו, לא לספר רק את הרגשות של עצמו, מה שקוראים השתפכות נפש וחוויות של עצמו, אלא ההתקרבות אל מה שקוראים האפי – גם בליריקה. [...] אדם מתחיל [...] לראות יותר את העולם שמחוזה לו וכאן כמובן השירה העממית, או המסורת, נאמר שלנו, של ימי הביניים או כל שירה עתיקה יותר, היא עזר גדול למשורר וההשפעה ישנה וודאי.¹⁶

ההנגדה של גולדברג בין ה"לירי" ל"אפי" מגלה שבשירתה, גולדברג לא רק הפנתה את המבט מן הקיום הסובייקטיבי, הפרטי, אל הכללי, אלא גם מן הלירי, המזוהה עם הרגע החטוף היחיד, אל הזמן המקיף משך חיים. ואולם "חיים" אינם נושאים כאן מובן ביוגרפי או ביולוגי גרידא; מבעד לעדשה האפית נשקפים חיי האדם והחי כשהם מזוגים בדרך החיים של השירה עצמה. אולי משום כך גולדברג פנתה ליצור עיבודים עבריים חופשיים לשירת העם הליטאית והרוסית, אבל בלשון רחוקה מן "המוזיקה של הארצות האלה". כפי שכתב ת"ס אליוט, שהיה דווקא נערץ על זך ומקור השראה לדור כולו, מסורת היא עניין מורכב בהרבה מסתם "חזרה" על צורות העבר.

14. על היסודות הקלאסיים בשירתה עמד לראשונה עזריאל אוקמני ברשימתו על על הפריחה. ראו ציטוט מדבריו אצל יפה, לאה גולדברג, לעיל הערה 11, עמ' 19. כאמור, בהמשך פותח הדיון אצל שקד ויגלין. ראו לעיל הערות 11 ו-8. לדיון מפורט בזיקתה של שירת גולדברג אל שיר העם הליטאי ראו חמוטל בריינסקי, "לאה גולדברג והשיר העממי הליטאי", בתוך אבנר הולצמן (עורך), ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, מכון כץ לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2005, עמ' 437-459. ראו גם את דיונו של גדעון טיקוצקי בספרו האור בשולי הענן: היכרות מחודשת עם יצירתה וחייה של לאה גולדברג, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011, עמ' 73-77.
15. "שיחה עם לאה גולדברג 1959", שמע, 30:00, קול ישראל – אוצרות ארכיון, 8 ביולי 2018, <https://www.kan.org.il/content/kan/podcasts/p-8554>
16. ברוח זו דיברה גולדברג על משמעות הצורה כביטוי לבגרות גם בריאיון מאוחר יותר שנתנה לגליה ירדני. "השירה הרי איננה רק צעקה", אמרה גולדברג, "אלא מתן צורה אובייקטיבית לדברים שהמשורר רוצה לאומרם", ראו ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, לעיל הערה 12, עמ' 124.

מסורת היא עניין בעל משמעות רחבה בהרכבה. אי-אפשר לרשת אותה, ואם אתה חפץ בה עליך לעמול קשה. היא כרוכה, בראש וראשונה, בחוש היסטורי, [...] והחוש ההיסטורי פירושו לא רק תפיסת עברו של העבר אלא גם נוכחותו בהווה; החוש ההיסטורי כופה על האדם לכתוב כשכל עצמותיו אומרות לא רק את דבר דורו שלו אלא מתוך תחושה כי לכל ספרות אירופה, מהומרוס ואילך, ובכלל זה לכל הספרות של ארצו, יש קיום סימולטני, והיא יוצרת סדר סימולטני. החוש ההיסטורי הזה, שהוא חוש העל-זמני וחוש הזמני ושניהם כאחד, הוא אשר הופך את הכותב למסורתי, והוא הוא הגורם לכותב להיות מודע באופן חריף ביותר למקומו בזמן, לעכשווייתו.¹⁷

הניסיון לחדד את אותו "חוש היסטורי" דרך שכלול הצורה האפית-לירית מצא אצל גולדברג ביטוי באדפטציה של תבנית הדרך בשירה הכמו-עממית שלה. הדרך, הכרונוטופ של השירה האפית, נעשתה לעיקרון המבני המארגן של רבים מהשירים, בעיקר אלו המכונים במחזורים "משירי הבן האובד" (1947), "משירי ארץ אהבתי" (1951) ו"משירי סוף הדרך" (1954).¹⁸ ואולם, הדרך שבה צעד במשך אלפי שנים אב-טיפוס של המשורר-הגבר, נדרשה עתה להתאים עצמה לתנאי ההליכה של דמות המשוררת, ודרך הגבר במרחבי העולם נעשתה אצלה לדרך השיר בנופי הזמן.

המחזור "משירי הבן האובד" מבוסס על משל הבן האובד בברית החדשה וכל שיר בו מגולל פרק בסיפור חזרתו של הבן לביתו לאחר שנות נדודים ארוכות.¹⁹ השיר הראשון "בדרך", מספר על שיחת הבן עם האבן, העץ ושאר "סימני הדרך"; השירים הבאים, "בבית" ו"בתשובתו", מתמקדים באימו של הבן המצפָה בהכנעה לשוכו ומקבלת את פניו עם בואו. ואכן, עיון במחזור, ובייחוד בשיר השני בו "בבית", מגלה כי האם, ולא הבן, היא הדמות המרכזית במחזור השירים. השיר השני הוא המעניין ביותר לדיון זה מאחר שבאותו בית, אתר ההתרחשות בשיר וגם נושאו של השיר, מתגשמים כל המתחים המטעינים את שאלת המסורת בשירה שעמדו במוקד הפולמוס על שירת גולדברג, מתחים בין המשכיות (המגולמת ביחס אל חפצי הבית ומנהגיו) לשינוי; בין צורה (קירות) לפריצתה (דלתות) ובין צו הנאמנות (חובת האישות) להפרתו (עזיבת הבן).

17. ת"ס אליוט, המסורת והכישרון האינדיווידואלי, מאנגלית: אלינוער ברגר, הול, 15, 2017, עמ' 93, 94.

18. מחזור "משירי הבן האובד" ראה אור לראשונה בעיתון משמר (5 ביולי 1947) ונדפס אחר כך בעל הפריוחה (1948); "שירי סוף הדרך" הופיעו בעיתון דבר הפועלת (כ, חוברות 2-3, 1954) ואחר כך בברק בבוקר (1955); "משירי ארץ אהבתי" ראה אור באורלוגין (חוברת 4, 1951) ואחר כך בברק בבוקר.

19. הבשורה על פי לוקאס, פרק טו.

אָמַרְהָ הָאָחוֹת: "אֲנִי שְׂכַחְתִּי".
"אֵינְנִי זֹכֵר". – אָמַר הָאָח.
אָמַרְהָ הַכֶּלָּה: "אֲנִי סִלַּחְתִּי".
אָמַר הָאָב: "אֲנֹכִי לֹא אֶסְלַח".
וְהָאֵם עֲמָדָה בַּחֲלוֹן וְשִׁתְקָה:
הוּא, אִיזוֹ דֶּרֶךְ אַרְכָּה!

אָמַרְהָ הָאָחוֹת: "הִסּוּפָה מִלָּלֶת".
"הָרוּחַ נוֹשֶׁבֶת". – אָמַר הָאָח.
אָמַרְהָ הַכֶּלָּה: "נְעוּלָה הִדְלַת".
אָמַר הָאָב: "אֲנֹכִי לֹא אֶפְתַּח".
וְהָאֵם עֲמָדָה וְדִבֵּר לֹא אָמַרְהָ:
רַבּוֹן הָעוֹלָם, אִיזוֹ רוּחַ קָרָה!

אָמַרְהָ הָאָחוֹת: "חֲמֹשֶׁה אֲנַחְנוּ".
"נֹשֵׁב וְנִסְעָד". – אָמַר הָאָח.
אָמַרְהָ הַכֶּלָּה: "הַשְׁלַחַן עֲרַכְנוּ".
אָמַר הָאָב: "כִּי יָאֵה לָנוּ כָּךְ".
וְהָאֵם דּוּמָם הִסְכִּין נָטְלָה,
לְחֹמֶשׁ פְּרוּסוֹת פָּרְסָה הִחֲלָה.

אָכְלָה הָאָחוֹת אֶת פֶּתֶה כְּזִית,
בֵּינָן טָבַל אֶת פֶּתוֹ הָאָח,
שִׁבְחָה הַכֶּלָּה אֶת עֲקֶרֶת־הַבַּיִת,
אָכַל הָאָב וְנֶאֱנַח.
אֲזַי קָמָה הָאֵם, הַכֵּלִים אָסְפָה
וּתְפַתַּח אֶת הַדֶּלֶת לְסוּפָה. (כֶּרֶךְ ב, עמ' 67)

המתח הדרמטי בשיר זה מושפע מאוד ממסורת הבלדה העממית. כמו בבלדה, הוא מושג הודות לאינטנסיביות הריתמית של חילופי הדברים של בני הבית, והודות להפתעה שבסיום, הבנויה על שילוב בין חזרה לשבירתה. אבל המטען ההגותי של ההתרחשויות בסיום כבר חורג מהתחום שהקצתה לו מסורת האגדה והבלדה, ויסודו בעיצובה הייחודי של עמידת האם. כדמות פולקלורית טיפוסית, האם, כפי שציין

מיכאל גלזומן, מגלמת כאן את עמדת הציפייה הנצחית, ובאופן טבעי היא מוצאת את מקומה בין קירות הבית.²⁰ בשונה מיתר בני המשפחה, היא אינה מדברת אלא רק מופיעה בכל אחד מהבתים, עד לאחרון, כדי "לסגור" אותו: שוב ושוב היא כמו עוטפת את בני הבית בדאגתה; עומדת בשעה שכולם יושבים, עורכת עבורם את השולחן, פורסת להם את החלה. פעולת סיגור דומה פועלת האם גם בתחומי של הבית האחר, הקשור בבית הפיזי באורח מטאפורי, והוא בית השיר עצמו. גם ביחס לבית השיר, האם מצטיירת כמי שאחראית לסגור, כלומר לייצב את גלישת הסימנים בסופו של כל בית בעצם מחשבתה, החותמת כל בית, ומנתבת את הרצף המכני של יתר הקולות לרובד משמעות עמוק יותר, הנוגע באהבה, בסבל ובגאולה. כך למשל בעוד דבריהם של בני המשפחה בבית הראשון – "אֲנִי שִׁכַּחְתִּי" / "אֵינְנִי זֹכֵר" / "אֲנִי סָלַחְתִּי" / "אֲנִי לֹא אֶסָלַח" – נתונים בספרה הנמוכה של היות-עבור-עצמי, ובתחום ההכרעה המיידית בין קבלה לדחייה; מילותיה החותמות – "הִי, אֵיזֵן דֶּרֶךְ אֶרְכָּה!" – הולכות אל מעבר לטוב ולרע. לעיניה נראים החיים בשלמותם, כאותה דרך ארוכה, ההונה לעצמה, מחוץ לכל ערך שנייחס לה.

דומה שגם אילו הותירה גולדברג את הבית הראשון של השיר "בבית" יחיד ולא הוסיפה לו שלושה נוספים, היה זה שיר שלם. אמת השיר כמו מוכלת בשלמותה בבית הראשון ואלו הבאים אחריו רק חוזרים ומדגימים אותה. נכונה בהקשר זה גם טענה ברוח זך ששיר זה סגור ביותר, שדבר לא נשאר בחוץ, לא חומק מחלל הבית ומחלל השיר. התבנית הרעיונית גם נתמכת על ידי התבנית הריתמית הסדורה כ"שולחן ערוך היטב" של עקרת הבית. ההשוואה הגסה לכאורה בין שיר לשולחן קסמה, באופן מעניין, גם לגולדברג עצמה. באותו ריאיון שנתנה ליפה ב־1959, היא אמרה "אני חושבת שאדם, כשהוא עושה דבר, צריך לעשותו טוב, אם זה שיר ואם זה שולחן".²¹ לא במקרה היא ציינה את השולחן, כמו כדי להדגיש לחיוב את יסוד המוצקות והפונקציונאליות של השיר כדבר "עומד" ושריר בעולם. כאותן ארבע רגליים המוכרגות בחזוקה ללוח העץ, גם לבתי השיר רגליים יציבות: המשקל – טטרמטר יאמבי – אחראי על האיזון ומקל על השימוש והעקרונות הרטוריים המכניסים אותנו ל"שיעור" שיילמד בסופו של השיר, כשהצלע החלשה (האם השותקת) תתהפך בסיום כדי לזכות בניצחון על היתר (בני הבית). כל זה מתממש בדיוק מרבי ובכך מחזק את הרושם שהשיר מקודד בקפדנות ולא מותיר שום סרח משמעות החומק כדי להעיב עליו "מבחוץ". אפשר לומר כי גם

20. מיכאל גלזומן, "מכתב לאם: כשרונית מטלון פתחה את הדלת ללאה גולדברג", מכאן, יח, 2018, עמ' 255–257.

21. ראו "שיחה עם לאה גולדברג 1959", לעיל הערה 15.

במובן זה האם מסייעת לסגור ו"לנעול" את בית-השיר כמו בין ארבעה קירות, או, במילותיו של זנדבנק, "להפוך תהליך לאמבלמה".²²

אין זה מקרה שגולדברג הפקידה את המשק הפיוטי העמלני בידי עקרת הבית. עיצובה של דמות האם בשיר הדהד במודע השקפה רווחת, אשר נוסחה בין היתר בידי ו"י אודן וסיפקה השראה גם לזך, וקשרה בין מלאכת המשקל והחרוז למלאכת הנשים בבית.²³ גולדברג, מצידה, לא דוחה את התפיסה הזאת, אלא להפך: היא מאמצת את דמות המשוררת כעקרת בית, עם כל אביזריו של העולם הדומסטי ומלאכותיו, או, בהשאלה למישור המטא-פואטי, "כובלת עצמה בכבלי צורות שיר נוקשות", כפי שכתב גדעון טיקוצקי, אבל – וכאן עיקר השיר – רק כדי שתוכל "להיחלץ מהן במין קסם-הודיני".²⁴ ודוק: בבית האחרון, הדמות הביתית המגוננת מתהפכת לפתע ופותחת את דלת הבית לסופה. או אז האם, עקרת הבית "הסוגרת", מביאה על יושבי הבית את התפרצותו המאיימת של מה שהורחק והודר – את הבן האובד. כך, באזור הסף של הדלת, מתרחש ההיפוך הפולקלורי כאשר הדמות המגוננת, המאופקת, הצנועה, מגלה לפתע פנים אחרות, קרובה אל הרוחות המאיימות להחריב, כאמור, את הבית בסערה. לא במקרה, שובו של הבן לא עומד לרגע כאירוע בפני עצמו ואף לא מתואר בו. עמימות זו מקנה לשיבה מעמד גבולי בין ממשות לסמל, ספק מאורע השייך למציאות המיוצגת בשיר, ספק מאורע נפשי-קיומי הנמשך, באורח סימבולי, מפתיה של הדלת ומן הסופה. ואם מעשה האם, פתיחת הדלת, כבר מכיל ומחולל את שיבת הבן, אזי אותה אם הניצבת בפתח ובנה השב, מתגלים לרגע כשני גילוייו של שלם אחר. משהו מעלילות הכישוף שתמיד קשורות בתעתועי זהות נשמר כאן, אבל גם מתעדן. הרי האם רק פוערת חלל סכנה רגעי שלאחריו, בפתח השיר השלישי במחזור "בתשובתו", הכול כבר שב לקדמותו: הסערה חולפת והבן כבר נראה על מפתן הבית, כורע על ברכיו ומקבל את ברכת האם.

כך נפער ונפרץ אצל גולדברג החלל השירי, הבית. ואולם, חלל זה לא נפרץ באזורי הגבול (כפי שאפשר היה לעשות באמצעים מוכרים כשבירה, פסיחה, הזרה ופרגמנטציה) אלא כלפי פנים, כפי שנפער בולען באדמה גדורה היטב. כמעט ללא צורך בשבירה צורנית, בלשון לא-אישית ניצבת הדמות הקונבנציונלית כמשיכת רוח פרצים. היא נעשית למעין גילום אלגורי של הצורה הסגורה בשירה, או מוטב: הצורה הסגורה-הפוערת. האיוון המאופק והמדויק שבין מעשה השיר כמילוי צנוע של דרישות הבית לבין הכורח לפתוח את דלתו של הבית/השיר לאיזו סופה, נעשה אפוא לנושא

22. זנדבנק, "לאה גולדברג והסונט הפטרארקי", לעיל הערה 7, עמ' 24.

23. צמיר, בשם הנוף, לעיל הערה 10, עמ' 86-87.

24. טיקוצקי, האור בשולי הענן, לעיל הערה 14, עמ' 76.

השיר, המבשר כי הבית לברו, על יושביו וחפציו, כמו בית השיר, חסרים דבר מה. גלזומן קשר את הציפייה ואת מוטיב פתיחת הדלת אצל גולדברג לדימוי היפה של המרידיאן שעליו דיבר פאול צלאן בנאומו הנודע; מרידיאן – הנקודה הדמיונית המפגישה את נתיבו הסמוי של השיר בעולם עם איזה "אחר" שהוא עורג אליו תמיד.²⁵ בשירה של גולדברג "בבית", פתיחת הדלת הופכת את השיר לתיבת תהודה של קולות כל דובריו, אנשי הבית, ועימם גם הקול האחר, הקול של זה שאבד ושל המשוררת-האם הממתינה ומטרימה את שובו. מלאכות הבית מסיחות אומנם את דעתה של המשוררת-האם מעצמה, לא מותירות לה פנאי "למה שקוראים השתפכות נפש", כפי שניסחה זאת גולדברג, אבל גם מסמנות עבורה סימן ראשון בדרך "אל מה שקוראים האפי – גם בליריקה".

על אם הדרך עם דנטה

שלחי שנות הארבעים של המאה העשרים, השנים שבהן החלה גולדברג לחבר את שירי העם ושירי הדרך, סימנו דרך חדשה גם בחייה המקצועיים. גולדברג, שיצרה עד אז בתל אביב, החלה ללמד באוניברסיטה העברית בירושלים וכבר עמדה להעתיק לירושלים את מקום מגוריה. בשנת 1953, כאשר נפטר ידידה, מייסד הקתדרה לספרות השוואתית, לודוויג שטראוס, היא התמנתה לעמוד בראשה והובילה אותה עד למותה שלה ב-1970.²⁶

בשנת 1952 כתבה גולדברג ביומניה שהיא חשה גאוה מטופשת, כזו הטבועה בה מנעוריה, על שהיא מלמדת "באוניברסיטה", וגם הוסיפה שעיקר שמחתה מקורו בכך שמותר לה לדבר על דנטה.²⁷ אכן, באותן שנים היא החלה ללמד קורס מבוא על דנטה ועד סוף חייה לא חדלה לעסוק ביצירתו.²⁸ ביומנים היא דיווחה על התקדמותה בלימודי האיטלקית, תיארה את רשמיה מן הקריאה בדנטה וסיפרה על תרגומי סונטות וטרצינות שלו ועל שינון עקבי של שורות הקומדיה האלוהית. באחד מדפי היומן

25. גלזומן, "מכתב לאם", לעיל הערה 20, עמ' 264–265.

26. לתיאור נרחב של פרק זה בביוגרפיה של גולדברג ראו אצל חמוטל בריינסוף, לאה גולדברג, מרכז זלמן שזר, ירושלים 2012, עמ' 242–248.

27. רחל ואריה אהרוני (עורכים), יומני לאה גולדברג, ספרית פועלים, תל אביב 2005, עמ' 326 (קטע יומן מתאריך 25.12.52).

28. הרצאותיה בקורס זה יצאו לראשונה כחוברת בשם מבוא לקומדיה האלוהית, מפעל השכפול של הסתדרות הסטודנטים של האוניברסיטה העברית, ירושלים תשי"ג. בהמשך הן נכללו בגרסה מקוצרת באסופת מסותיה של גולדברג, ראו לאה גולדברג "על הקומדיה האלוהית", מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית, ספרית פועלים, תל אביב, 1977, עמ' 82–122. מראי המקום להרצאות אלו מופנות למהדורה מאוחרת זו.

סיפרה גולדברג על שיחה עם טוביה ריכנר, כאשר האחרון סבר באוזניה שהשירה היא "אמת – ולא ההאבקות עם האמת" והיא, מצידה, ענתה לו שלדידה השירה היא "כמעט תמיד – ושריתי עם ה'" והוסיפה שהדוגמה שלה, "כמעט לכול", היא דנטה.²⁹ הדרך של הקומדיה האלוהית, שהיא דרכו של המאמין אל אלוהיו, נעשית אפוא אצל גולדברג לאידיאל "שלה". לא במקרה, היא חזרה והזכירה את מסלול חייו של "אמיגראנט" זה, שהחל את דרכו כאיש ציבור מצליח בפירנצה עד שהוכרז אויב השלטון ונידון לגלות מעירו. "שוחר חירות, קנאי לדעותיו ובו לדרכי חנופה", אמרה עליו גולדברג בהרצאותיה, "לא יכול לשבת בשלווה [משעה שעזב את פירנצה] בחצר אחד הנסיכים, שאת שמו יצטרך לפאר בתהילות והימנונות. הוא גלה ממדינה למדינה, אף אמר על עצמו: 'אני אזרח העולם כשם שהרג הוא אזרח הים'".³⁰ לא קשה לזהות גם את גולדברג עצמה בין השורות הללו; גם היא גלתה, כידוע, ממכורתה, גם היא נותרה "בלתי־מפלגתית", וגם היא כונתה לא פעם, ולא לשבח, "אזרחית העולם".³¹ גם לבני הדור שלה, "דור בני־בלי־בית ובני־בלי־גג", כך היא אמרה בהזדמנות אחרת, "אומרים פרקי הקומדיה" "משהו המזכיר ביותר את הסיטואציה האנושית שלנו".³² יסוד חשוב ברגש הקרבה לדנטה, קשור באותה "סיטואציה אנושית", סיטואציה שפירושה הימצאות ברגע אחד במרחב ובזמן, אותו "רגע אחד" שנעלם לדעת זך משירתה הקונבנציונלית של גולדברג. אולם גולדברג סברה כי את סימני הזמן לא ניתן להעלים גם מן הפנטסטיות שביצירות: "מה רב ניסיון חייו של 'האמיגראנט דאנטה', שמאחוריו 'מי הזידונים' – עולם חָרַב ונורא; אך בעת־ובעונה אחת – הלא הם דברי מי שממשיך להביט גם קדימה, וגם לפניו נפרשת דרך ארוכה", כתבה גולדברג בהרצאותיה.³³ פירוש הדבר, כפי שחזרה ולימדה בהזדמנויות שונות, הוא שעם דנטה המשורר הנע בין מדורי התופת, הולך גם דנטה המהגר, המתרפק על מכורתו הפרטית. גבורתו של

29. אהרוני, יומני לאה גולדברג, לעיל הערה 27, עמ' 335–336 (קטע יומן מתאריך 21.6.54).

30. גולדברג, "על הקומדיה האלוהית", לעיל הערה 29, עמ' 89–90 הרגשה שלי.

31. כך למשל לעג הפובליציסט ואיש תנועת העבודה משה בילנסון לגולדברג ב־1937 כשכינה אותה "יעוראפייסקיה צברה" [צברית אירופית]; ראו דב סדן, אלופי ומיודעי: אישים במעגל תנועת העבודה, עם עובד, תל אביב 1972, עמ' 151. והמבקר אברהם קריב אמר לה שהיא "נציגתו הטיפוסית של הזרם הרוצה באומה מתורגמת"; ראו אהרוני, יומני לאה גולדברג, לעיל הערה 27, עמ' 317–319 (קטע יומן מתאריך 22.7.52).

32. רשימה מאת לאה גולדברג, של נאום לציון שבע מאות שנה להולדת דנטה, 15 ביוני 1965, עמ' 4, אוסף לאה גולדברג, ארכיון הספרייה הלאומית, סימול פריט: ARC. 4* 1655 02 40.

[https://www.nli.org.il/he/archives/NNL_ARCHIVE_AL990026484660205171/NLI#\\$FL60142087](https://www.nli.org.il/he/archives/NNL_ARCHIVE_AL990026484660205171/NLI#$FL60142087)

33. גולדברג, "על הקומדיה האלוהית", לעיל הערה 28, עמ' 95.

משורר זה, גבורת העמידה בניסיון הקשה של הזמן, נשקפת לא אחת גם מתיאורי העצים הידועים של גולדברג, כאותם עצי זית אשר "עֲמָדוֹ בְּנִסְיוֹן הַשָּׂרֵב / וּבָאוּ בְּסוֹד הַסֵּעַר – " או האקליפטוס "אֲשֶׁר נִגְדָּע וְשׁוּב צָמְחוּ בְּדִיו" (כרך ב, 221, 144, בהתאמה). ביחס לדנטה, העמידה בניסיון הקשה של הזמן מקבלת משמעות היסטורית החורגת ממסע חייו הפרטי. לא פעם הדגישה גולדברג את חשיבות מקומו המיוחד של דנטה בתולדות הספרות כמשורר הניצב בשעת הרמדומים שבין אחרית ימי הביניים לפתח העידן החדש של הרנסנס, שאותו הוא רק יכול לחזות, "לראות בחוש". ולקהל שומעיה אמרה: "הרי אנחנו, המרגישים שתקופת ההומאניזם הולכת ומסתיימת ממש עתה בדורנו, ומשהו אחר ולא נודע אומר להתרחש [...] הננו, באמת, הקוראים הטובים ביותר של הקומדיה האלוהית [...]"³⁴. כך נעשה דנטה "האמיגרנט" בן ברית עבורה ועבור כל משוררי השקיעה היוצרים מתוך שבר הזמן. אומנותם של היוצרים על אם הדרך בזמן, כוחה ביכולתם לראות את הדרך דווקא היכן שלא ניתן לראות דבר. הרי החולף, כפי שהיא מתארת אותו, כבר נמוג מעברו האחר של אופק-הזמן והעתיד רק עומד להפציע. דווקא שם, מן החלל הפעור בדרך, היכן שהעבר-שכבר-אינו נושא בחובו כעובר זעיר את העתיד-שטרם-נולד – נולדת, לדברי גולדברג, השירה כדרך אחרת, רציפה ומתנגנת, של זמן שהוא במהותו אחר. כנאומה על דנטה משנת 1965 כתבה גולדברג על הזמן האחר כך:

בטריציה [של הקומדיה האלוהית] הוכיח [דנטה] לאורך כל הפואימה את שליטתו הגמורה בחרוז ובקצב [...] איזה אדון גדול של שירה מהלך בתוך החרוזים האלה, אשר כמעט מעולם אינם מאונסים! איך נושא הוא בריבונות כזאת את העול של הצורה המורכבת שאיננה מגבילה אותו, אלא נותנת לו חירות גמורה בתוך חוקיה היציבים שהוא עצמו יצרם! והחרוז והריתמוס נהיים להבעת מעגלות אין סוף באותה חריזה משולשת המשתפכת מבית לבית. איש לא עשה זאת כמהו – גם לא בדורות שאחריו, כשהדרך היתה כבר כביכול סלולה על ידו.³⁵

רק לרגע נדמה שהמשורר פה הוא מעין מאסף תרבות, או חלוץ רוחני המאחה את שברי הזמן ההיסטורי בשלמותו הזורמת של שיר. רק במבט שטחי אפשר להסיק שהשירה, מעין בת לווייה של נהר הזמן ההיסטורי, פוסעת על גדותיו ללקט סימניו למזכרת, או, כפי שמבקריה של גולדברג תיארו אותה עצמה – "נושאת זכר תרבות אירופה", אנטיקוואריאט. אך לא. אם לשיר יש מסורת זה משום שהוא בורא אותה בעצם היוולדו, לאחור, בדמות "החוקים היציבים שהוא עצמו יצרם", ואם הוא סולל דרך אל העתיד,

34. רשימה מאת לאה גולדברג, לעיל הערה 32, עמ' 2, הדגשה שלי.

35. שם, עמ' 3.

אזי זוהי דרך שממה שאיש לא יעבור בה לעולם ("איש לא עשה זאת כמוהו [...]) בדורות שאחריו"). כל הנצחי והרגעי שבמעשה השיר, על בדידותו הערירית ועל ממדיו הקוסמיים של הרגע הנפער בסדק הזמן, אחוזים בדימוי זה של כתיבת טרצינה על אם הדרך. דרך השיר בזמן היא דרך אחרת, לא בת דמותה של הדרך בזמן ההיסטורי. דרך זו קמה לחיים, כפי שנראה מייד, גם בשירת הנדודים של גולדברג עצמה.

זמן העיר ומנגינת השיר

בראשית שנות החמישים, בתקופה שבה פנתה גולדברג ללימוד והוראה יסודית של הקומדיה האלוהית, ראה אור אחד ממחזורי שיריה הנודעים והקנוניים ביותר – "משירי ארץ אהבתי". גם מחזור זה מהדהד את תיאוריה את דנטה, הנודד "ממדינה למדינה", הרחק ממכורתו האהובה והשנואה גם יחד, המכורה שהוא חוזר ונשבע לה, חרף דלותה וחורבנה, אמוני נצח.³⁶ גם במרכז המחזור שלה, עומדת דמות של "אמיגראנטית", והוא בנוי כסדרה של תמונות עוקבות המתחלפות עם חילופי עונות השנה ומצבי הרוח של המכורה האבודה. השיר הראשון מתאר את שבעת ימי החג בארץ ההיא, השני עומד בסימן ההמתנה הדרוכה של כלות העיר לאהוב, ובשלישי נראית המכורה האביונה ברגעי התפכחות המרים מן הציפייה.

ניכר שרוח ימי הביניים שורה על "משירי ארץ אהבתי" וכיחוד על השיר הראשון שבו. האכזריות הוויזואליות של הסיפור הנפרש בסדרת תמונות כעלילות הקודשים על קירות הכנסיות, דמיון העיר הימי־ביניימית עם כיכר השוק וטיפוסיה (מלכים ומלכות, חתנים וכלות, קבצנים ונגנים נודדים), ובמישור הצורני המבנה הסטרופי הסדור של בתי השיר, סגנונו הבלדי ותבנית הניגודים הדיאלקטית המארגנת את היחסים בין חלקיו, ומעל לכול – אוירת החג המתוארת בו – כל אלו הם מרוח ימי הביניים. נעיין בו תחילה בשלמותו:

מְכוּרָה שְׁלִי, אֶרֶץ־נְוִי אֲבִיוָנָה –
לְמַלְכָּה אֵין בֵּית, לְמַלְכָּךְ אֵין כְּתֹר.
וְשִׁבְעָה יָמִים אֲכִיב בְּשָׁנָה
וְסִגְרִיר וְגִשְׁמִים כָּל הַיָּתֵר.

36. גולדברג כתבה כי דנטה היה גדול באהבתו לעירו "ואולי גדול עוד יותר בשנאתו", ראו שם, עמ' 4.

אף שבעה ימים הורדים פורחים,
ושבעה ימים הטללים זורחים,
ושבעה ימים חלונות פתוחים,
וכל קבצניך עומדים ברחוב
ונושאים חורונם אל האור הטוב,
וכל קבצניך שמחים.

מכורה שלי, ארץ־נוי אכיונה,
למלכה אין בית, למלך אין כתר.
רק שבעה ימים חגים בשנה
ועמל ורעב כל היתר.

אף שבעה ימים הנרות ברוכים
ושבעה ימים שלחנות ערוכים,
ושבעה ימים הלכבות פתוחים,
וכל קבצניך עומדים בתפלה,
וכניך־בנותיך חתן־כלה,
וכל קבצניך אחים.

עלובה שלי, אכיונה ומרה,
למלך אין בית, למלכה אין כתר –
רק אחת בעולם את שבחך אמרה
וגנותך־חרפתך כל היתר.

ועל־כן אלך לכל רחוב ופנה,
לכל שוק וחרצר וסמטה וגנה,
מחרפן חומותיך כל אבן קטנה –
אלקט ואשמר למזכרת.

ומעיר לעיר, ממדינה למדינה
אנודה עם שיר ותבת־נגינה
לתנות דליותך הזוהרת. (כרך ב, עמ' 199–200)

שלטונו של עקרון הסימטריה מורגש כאן היטב; הבתים הראשון, השלישי והחמישי הם מרובעים חרוזים חריזה מסורגת, ואילו הזוגיים, השני והרביעי, הם בני שישה טורים. העיקרון נשבר רק בבית האחרון, השישי, החורג מהתבנית המשקלית ומִדְגֵם החריזה של קודמיו, ומתארך על פני שבעה טורים, בהתאמה לשבעת ימי החג בעיר. אורכם המשתנה לסירוגין של הבתים לאורך השיר הולם את מחזורי החולין והחג המתוארים בו; הבתים הקצרים מציגים את הממלכה הדלה ברוב ימות השנה ואילו הארוכים מוסרים את אוירת השפע האוטופית של חגה.

הרוח האוטופית השורה על העיר בשבעת הימים, קרובה מאוד לרוח הקרנבל של ימי הביניים. הקרנבל, כפי שלימד מיכאל בחטין, לא זימן לאדם שחרור חושים עולז גרידא אלא ביטא גם בקשה אנושית לצדק, ליופי ולתיקון עולם. החג היה עבור אנשי ימי הביניים מעין "עולם שני", שאליו הם היגרו ובו גם חיו למשך פרקי זמן קבועים בשנה, כדי להתקין את חייהם מחדש על יסודות טובים יותר. לאורך החג הושבה לכל אדם מכורתו בדמותה היפה יותר, כשוורדיה פורחים וטלליה זורחים, ולכל אישה ואיש, מקבצן ועד מלך, הוקצה חלק באותה ממלכת שפע של עונג, שמחה ואחוזה.³⁷ זוהי גם אוירת החג שהשיר מקים ומחיה בביתיו הארוכים. תורמים לכך מקצב הטורים האנאפסטיים המסתיימים בהרמות (בניגוד לסיומי הטורים הזוגיים בבתים הקצרים באמפיברך), עקרון ההתארכות (מארבע לשש או שבע שורות), נוסחי ההפלגה ("וְכָל קֶבֶצֶנִיף", "לְכָל שׁוֹק וְחֶצֶר", "כָּל אֶבֶן קְטָנָה") ואותה תנועת התווספות מתמדת המניעה את מהלכו ("וְשִׁבְעָה יָמִים", "וְכָל קֶבֶצֶנִיף", ועוד). השיר עצמו נעשה לחג השפע, הצדק והחירות.

אבל שבעת הטורים החותמים את השיר שונים מבתי השיר הקודמים; שם פוקעת הוויית החג הנצחית. זמנם של בתי הסיום אינו זמן עבר מתמשך ונצחי של מחזורי הצום והקרנבל, אלא זמן מאוחר וגם חיצוני לו, הזמן שבו חומות העיר כבר חרבות ובת העיר היא גולה נודדת. גם הריתמוס בבית החותם חורג מתבנית הבתים הזוגיים האחרים, וממזג בין הקצביות של הטטרמטרים האנאפסטיים של בתי החג (בטור השני, השלישי, החמישי והשישי) לבין הטון האלגי של הטרימטרים החותמים את בתי החולין בתנועת הנמכה (בטורים הרביעי והשביעי). מתוך עירוב מוזיקלי זה נוצרת כאן מעין

37. ראו Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky, Indiana University Press, Bloomington 1984, בייחוד עמודים 1-15; וכן בתרגומה של סיון בסקין למבוא כפי שפורסם לאחרונה: מיכאל בחטין, "יצירתו של פרנסואה רבֵּלֶה והתרבות העממית של ימי הביניים והרנסנס", הול, 23, 2022, עמ' 11-17. לדיון בממד האוטופי של הקרנבל ראו גם דיוני בהקדמה לאותו תרגום, עמ' 9-11.

מנגינה המזכירה תיבת נגינה, ניגון עולה ויורד של ידית מסתובבת; כאותו גולה נורד מימים ימימה, "הלוך ילך ובכה נשא מִשָּׁךְ הַזֶּרַע".³⁸

זמן נדודי הדוברת בבית האחרון הוא זמן "אחר": הוא לא שייך לעבר, לא להווה וספק אם אפשר לתארו כזמן עתיד. המילים הפותחות "ועל כן אלך", מתפקדות כלשון שבועה או נדר ומעבירות את ההתרחשות כולה למישור האפשרי והמאווה, כלומר לממד של זמן שהכרונולוגיה זרה לו מעיקרה. באותו זמן-לא-זמן אין עוד חגים, אין עונות, לא כלות ולא קבצנים, אבל ישנה היא, הנודדת המזמרת עם שק אבני החומה ותיבת הנגינה. והינה, זמן זה הוא זמן של גלות נצחית ובו זמנית – זמן השירה. מה שאבד בעולם הממשי – העיר, טיפוסיה, אוירתה וחגיה – התגלגל להיות שיר המקיים את אותם דברים אך אחרת, בממד של האומנות שבו חגיגות השפע מוחלפות בריתמוס של הפלגה פואטית ומחזורי החגים מתחלפים בסיבובי הידיה.³⁹ בזמן זה של שירת גלות – שבו מתקיימים המשוררת והשיר – אין מוקדם, אין מאוחר, ולא תיתכן לא התפתחות ולא התקדמות. זמן השיר מכיר רק את עקרון ההיפוך הרגעי – אוטופי ומרומם אך גם חטוף וחולף. השיר רחוק מלשקף את הדינמיקה של החוויה המיידית, שכן אין הוא שייך ל"עכשיו" שבו חי ה"אני" של השירה בכל ממשותו הגופנית וההיסטורית. זמנו של השיר חבוי בזמן ההיסטורי ככיס פנימי שבו חי השיר עצמו הנישא בידי משיח-קבצן שהתגלגל במשוררת עם תיבת נגינה.⁴⁰

סיומו של השיר הוא סיום עממי, נאיבי, אבל זוהי הנאיביות המאפיינת את שירת גולדברג, המכילה בתוכה גם את "הכרת השכר המוביל אליה", כפי שכתב הירשפלד.⁴¹ תיבת הנגינה מספידה וגואלת את זמני החג, באותה תנועת סיבוב עצמה. ושם, מאחורי

38. תהלים קכ"ו.

39. הד נוסף לאותה דמות חג של המכורה במרחב השירה שבין החיים למוות, אפשר לזהות ב"שירי האישה הזרה" של גולדברג (כרך ג, עמ' 28-30). גם שם הדוברת היא זקנה הנודדת אל חג ארץ מכורתה וגם שם חוזרים ונזכרים אותם מוטיבים של חג בארץ סגירית, וגם שם ניתן חזון גלגולה של מציאות החג במציאות השיר הפרטית המזוהה כ"מלכות השמים שלי". עיינו השורות: "בְּמַלְכוֹת הַשָּׁמַיִם שְׁלִי עוֹד וּזְכָרִים אֶת חַגְךָ / מְפוֹחִית עֲלֵיזָה מְנַגֶּנֶת אֶת שִׁיר הַמַּתִּים / בֵּין כְּנָפֵי טַחֲנַת הָרוּחַ כּוֹכֵב אֶחָד נִסְתָּבֵף / וְסוֹכֵב וְסוֹכֵב – וְאֲנִי כֶּכֶר זִקְנָתִי וְשִׁבְתִּי וְאִישׁ לֹא יִקְדֵּךְ אֵתִי" (עמ' 30).

40. ולטר בנימין הציג רעיון זה בדבר כוח משיחי החבוי בזמן ההיסטורי בתוה השנייה מתוך התזות "על מושג ההיסטוריה". בנימין טען שם שמושג העבר מהדהד את מושג הגאולה. הדורות הקודמים מוסרים לנו, הוא כתב, "כוח משיחי חלש שהעבר יש לו זכות עליו". ראו ולטר בנימין, מבחר כתבים, כרך ב, הרהורים, מגרמנית: דוד זינגר, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1996, עמ' 310. ראו גם גיליון יד בכתב העת מכאן המוקדש לנושא זה, ובפרט ראו חנה סוקר-שוורר, "בפתח הגיליון", מכאן, יד, 2014, עמ' 5-12.

41. אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג", בתוך רות קרוין-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים, תל אביב 2000, עמ' 149.

מסכת הנודדת קורצת אלינו גם האישה המשוורת, המסמנת על דרך־השיר הנצחית גם "רגע אחד" פרטי. רגע זה עובר אלינו עם אותה מידה זעירה של אירוניה עצמית של האישה בת הארבעים שמכורתה הכמוסה, מחוז הנעורים של תשוקה ופיריון, כבר נשקפת לה מעברו האחר של הזמן הפרטי, ולכן היא נוטלת לעצמה רשות להתגלגל בדמות של משיח־קבצן, חמושה בחיצי שנינתה. משהו מזה אמור גם על כיוון החץ של הקלאסיציזם הגולדברגי, הנשלח אל העבר של השירה כמכורה אבודה, כהבטחה משיחית, אבל בו זמנית, בחצי חיך, כקרנבל של מרי וחירות.

סיכום הדרך מבעד לזכוכית הצבעונית

אם גולדברג חתמה את הקריירה הספרותית שלה קרוב למותה, במילים "מתי הגענו לאותו בן יחיד של הספרות העולמית – דאנטה", אזי כנראה ראתה את דרך חייה, באופן כזה או אחר, כדרך "אל דאנטה". מבקרים שניסו לזכות אותה מאשמת "קלאסיציזם", הבליטו לעומת זאת קווים שזוקקו בשירה בעשור האחרון לחייה – ריתמוס חופשי, אפיפורה, פסיחות – כאילו היו אלו אותות חזרתה בתשובה, סימני הדרך שלה "אל זך". אבל צורתם החיצונית של שירים אלו עלולה להטעות; קריאה זהירה מגלה שהזיקה של גולדברג אל מושג המסורת, הקונבנציה, אל אידיאל ה"אפי" בליריקה, לא מוצתה, אלא רק שינתה צורתה. אדרכא, תפיסת השירה כדרך בזמן הגדול הלכה והעמיקה, וחלחלה גם אל שיריה האישיים, הפרוזאיים ביותר, שחיברה לאחר אותה "הדחה" טקסית שערכו לה זך וחבריו.

זך חתם כזכור את מתקפתו על גולדברג בתיאור האימאז' שלה כמשל ציורי שקוף "שבעדו אתה רואה את הנושא כמו מבעד זכוכית צבעונית"⁴². גולדברג מעולם לא השיבה לו ישירות. אך כיצד הייתה יכולה, אפילו אם רצתה בכך, להשיב לו את תשובתה האחרונה על כוחו של האימאז' השקוף שלה להאיר את הרגע הפרטי, החי, אם כל יצירתה הייתה תשובה אחת ארוכה בדיוק לאותה שאלה? לזאת, אני סבורה, היא רמזה גם במחזור שלה "על עצמי" (1962) שבו הזכירה את הזכוכית הצבעונית שזך דיבר עליה:

42. זך, "ראית את הגשם", לעיל הערה 2, עמ' 366.

א

זְמַנִּי חָרוּט בְּשִׁירִי
כְּשֵׁנוֹת הָעֵץ בְּעִגּוּלָיו
כְּשֵׁנוֹת חַיִּי בְּקִמְטֵי מִצְחִי.

אֵין לִי מְלִים קְשׁוֹת –
שְׁסֻתוֹמֵי הַזֵּיהָ.
תְּמוֹנוֹתֵי
שְׁקוּפוֹת כְּחִלּוֹנוֹת בְּכִנְסִיָּה,
מִבְּעָרָן
אֶפְשֶׁר לְרֹאוֹת
אֵיךְ מִשְׁתַּנֶּה הָאוֹר שְׁבִשְׁמִים
וְאֵיךְ נוֹפְלוֹת
כְּצִפְרִים מֵתוֹת
אֶהְבֹּתִי. (כרך ג, עמ' 85)

בנימה האירונית האופיינית לה, המהולה בקורטוב של אירוניה עצמית, גולדברג מאשרת שתמונותיה השקופות הן אכן חלונות לייסורי אהבתה. אומנם השיר כתוב בריתמוס חופשי, אבל אביזריו – ויטראז', כנסייה ומראה שמיים – נותרים קונבנציונליים (וז' ודאי היה עומד על כך) וכמוהם גם האנלוגיות בין דרך החיים למהלך היום, בין אהבות לציפורים ובין מוות לשקיעה. פעם נוספת מדומה האישיה לעץ, זה שזמן חייו חרוט בו פנימה עיגולים-עיגולים. גם מהלכו הרטורי של השיר נראה סכולסטי ומכתמי יותר מאשר וידויי. השיר בנוי בתבנית טענה והוכחה ומה שנאמר בתחילתו כמו מקבל המחשה לאורכו, משל הצהירה גולדברג "זְמַנִּי חָרוּט בְּשִׁירִי" – אמרתי וגם אוכיח. ודוק: הבית הראשון מצהיר על התואם בין צורת השיר לזמן החיים, והפרוזודיה בבית השני ממחיזה את הטענה במרחב הדף: ראשית החיים כהתמתחות הדרגתית של השורות עד לשורה "אֵיךְ מִשְׁתַּנֶּה הָאוֹר שְׁבִשְׁמִים", ומשם, בהיפוך הכיוון, התקצרות השורות בתנועה למטה המזכירה את נפילת הציפורים. גם הנשימה מתארכת ואז מתקצרת, ממש כמו מהלך החיים שהוא נושא השיר. הינה אפוא תמצית של דרך חיים שראשיתה בבקיעת ההכרה והפליאה למול האור ובתנועת הגבהה מעלה-מעלה, וסופה בירידה חדה – עם הציפור – וכל העלילה מקופלת בתוך פיתוח ארס-פואטי של דימוי האימאז' לחלון. נוכחנו, אפשר לומר, בזה שזמנה של המשוררת, חייה, חרוטים בצורתם של שיריה כשנות העץ בעיגוליו.

אבל השיר "על עצמי" הוא שיר רווי אירוניה, לא רק אותה אירוניה עצמית מרירה, אלא אירוניה שיסודה בשניות שורשית של הבעה, ועירוב של גילוי וכיסוי. מצד אחד, כאמור, זהו וידוי אישי המדבר על הרגשת הסוף ועל טעם מר של החמצה. אלו היו חיי, חיים בלתי "מקוריים", מודה לכאורה המשוררת, וכאלו גם השירים וחומריהם שנחלתי ממוריי ומנופיי – כנסיות, ציפורים וגרמי שמייים; "תמונות קונבנציונליות". מצד שני, נימת השיר חדורה גם במודעות לאופיין הקונבנציונלי של התמונות. בדרכה האירונית, המשוררת רומזת שהיא בחרה לזמן לווידי שלה על עצמה דווקא את התמונות "מן המוכן" ("אין לי מילים קשות"; "תמונותי שקופות"). אולי המילה ההולמת את טכניקת ההרכבה של חיזיון זה מן המוכן היא "פסטיש", תרגיל באימפרוביזציה על נושא של משורר אחר.⁴³ גולדברג הזכירה את חיבתה לטכניקה זו באחת מרשימות היומן שלה. "אתמול תרגמתי שתי סונטות של דנטה", היא כתבה ביולי 1954, "היה קשה ומעניין ביותר לעשות זאת נוסח ימי הביניים". על כך היא הוסיפה בסיפוק, "נרמה לי שה'פאסטיש' הצליח כאן לגמרי, וזה אחד הדברים הנהדרים מאלה שאדם יכול לעשות להנאתו: גם תרגיל, גם יצירה, גם התקרבות לעולמו של משורר אחר".⁴⁴ גם ב"על עצמי" מעמידה גולדברג פסטיש על מוטיב של דנטה. בספרו החיים החדשים תיאר דנטה את המחלה שתקפה אותו לאחר מות ביאטריצ'ה אהובתו, וסיפר כיצד דימה לראות לפניו, באותה שעה, מראות תעתועים של ליקוי חמה, של כוכבים בוכים ושל "ציפורים צונחות במעופן". ייתכן כי משם נטלה גולדברג את יסודות התבנית של סיטואציית ההתבוננות והכתיבה על רקע מות האהבה, ואת דימוי הציפורים הצונחות במעופן. אבל לשם מה – יש לשאול – נזקקה המשוררת לתמונות "מן המוכן", תמונותיו של דנטה, כשבאה לכתוב "על עצמה"? לשם מה נזקקה לכך לאחר שכבר אמרו לה שעולמה השירי הוא חיקוי נעדר "עצמיות גופנית", מבוסס "בקרן הביטוח של הליטראטיות טובת הטעם"? אפשר שלא רק על עצמה ביקשה לדבר בשורות אלו אלא גם על כוחו של הערטילאי, נעדר העצמיות, בשירת "עצמה".

43. מעניין לציין בהקשר זה את חיבתה של גולדברג לעבודת הקולאז' שבה התנסתה בשנות השישים. הדקדורם השירי של חלונות הוויטראז' וציורי הקיר מזכיר גם כן משהו מעבודת קולאז' העשויה ממקטעי תמונות שחוקות משימוש שנגזרו מאלבום גליות ישן. לדיון נרחב בקולאז'ים של גולדברג ועל הפואטיקה הפרגמנטארית של הקולאז' ביחסו לפואטיקה שלה, ראו Barbara Mann, "Material Visions: The Poetry and Collage of Leah Goldberg's Native Landscapes", *Journal of Jewish identities*, 7:1, 2014, pp. 179–180.
44. אהרונ, יומני לאה גולדברג, לעיל הערה 27, עמ' 348. בהקשר זה מעניינים דבריה של ברברה מאן שטענה כי המידה הטובה של מסירות וסימפטיה הייתה עבור גולדברג תכליתה הנעלה של אומנות גדולה, וכי אמפתיה ויסוד הדמיון עמדו בלב מחשבת המטאפורה של גולדברג; ראו מאן, "Material Visions", לעיל הערה 43, עמ' 171.

גולדברג לא האמינה כי יש באומנות ייצוגים שקופים לגמרי. בהרצאותיה על דנטה היא התפלמסה עם המתקפה בת מאתיים השנים על האלגוריה, שלימדה לראות בה טרופ רטורי שקוף המצביע תמיד אל מחוץ לעצמו, מסמן דבר אחר. הדיה של תפיסה זו מורגשים, כך ראינו, גם בדברי מבקריה על שקיפות האימאז'ים שלה ועל אותה "ערטילאיות שקופה" [של האובייקט] שבעדה נשקפות המשמעויות הסמליות-רוחניות [שלן].⁴⁵ בפירושה לדנטה ציטטה גולדברג את חזיון המחלה בספרו החיים החדשים והדגישה כי האובייקטים בנוף דווקא אינם שקופים לחלוטין. דנטה כתב "לכוכבים היה צבע שעל פיו יכולת לשפוט כי בוכים המה"; "יכולת לשפוט", אמרה גולדברג, פירושו שהדובר אינו עוד מדיום פסיכי. תשומת הלב נתונה כאן לראשונה לאופן קליטת התודעה את העולם כחזיון פרטי של המשורר.⁴⁶ במילים אחרות, כבר אצל דנטה מורגש רגע התיווך המחולל את הפיצול הפנימי בתוככי האימאז' לשניים: "מתבונן" ו"עולם".⁴⁷ פיצול פנימי זה בתוככי האובייקט המיוצג שנולד עם הרפלקסיה ("יכולת לשפוט") סימן, על פי גולדברג, רגע סף אומנותי-היסטורי. ברגע סיפי זה האלגוריה הדתית כבר מתגלגלת בחזיון אומנותי פרטי, אבל זה עודו יצוק בתבניתה של האלגוריה ומורגש רק הודות לאותה חריגה זעירה ממנה הנעוצה בהנכחת נקודת המבט הפרטית.

גולדברג רומזת כאן – וכאילו עונה לזך מראש – כי סוד האיכות הפיוטית של הזכויות טמון בכך שהיא יותר מלא-כלום, היא לעולם לא לגמרי שקופה.⁴⁸ היכן שהדברים נכפלים הם זוכים להשתחרר מאותה אובייקטיביות של קיומם הרגעי-הממשי. החומר המשקף (מים, זכויות) נוטל מהאובייקט את מתארו החד, אבל מפצה אותו במתת חלל וזמן – שכן הוא מזמן את המתבונן אל התמונה. גם השיר "על עצמי" הוא מדיום שקוף רק למחצה, ולמעשה רב-ממדי, חללי. יש בו את העולם הנראה מבעד לחלון שקוף (אור שבשמיים וציפורים נופלות), אבל יש בו גם את החלון עצמו. את הריבוד הרפלקסיבי שדנטה משיג בתארו את הצבע "שעל פיו יכולת לשפוט כי בוכים המה",

45. זנדבנק, "לאה גולדברג והסונט הפטרארקי", לעיל הערה 7, עמ' 28.

46. גולדברג, "על הקומדיה האלוהית", לעיל הערה 28, עמ' 114.

47. ברוח זו קראה יגלין את מחזור "על הפריחה" וזיהתה בו לא מונטאז' או קולאז' של ציטוטים, אלא "מעין נוכחויות או הבלחות", כלשונה. לדבריה, המודרניות של גולדברג, ה"אמצעית", מתגלה "באקלים השירי שלה. מודרניות שבמסגרתה הייתה הקלאסיקה עוד מכשיר במרחב הפעולה של הקומפוזיציה המתוחה והעצמאית, הנוצרת כאן בין יסודות ומרכיבים אחרים", ראו יגלין, אולי מבט אחר, לעיל הערה 8, עמ' 33, 35, בהתאמה.

48. איכותה הפיוטית של השקיפות העסיקה את גולדברג גם במחשבותיה על האומנות הפלסטית. באותה תקופה היא אמרה לריבנר על צילום של איזיס (ישראל בירדמנס) "צילום החלון בגשם – איזו אפשרות של שירה בצילום!", ראו אהרונז, יומני לאה גולדברג, לעיל הערה 27, עמ' 335 (קטע יומן מתאריך 21.6.54).

משיגה גולדברג במילים "מַבְעֵדָן אֶפְשָׁר לְרֹאוֹת". המילים, המעבירות את הדגש מן הנראה אל רגע ההתבוננות, הן שהופכות את המתבוננת לבת לוויה לתמונה, לתודעה שנייה, שליחת זמן אחר. לא רק האירוע אלא גם מעשה ההתבוננות נעשה כאן לנושא השיר; לא רק מה שהשתמר מן ה"עבר" אלא דמותו הרגעית מבעד לאספקלריית הרגע. פיצול זה מתקיים תמיד אצל גולדברג כעקרון המפתח למחשבת הצורה ביחסה לזמן: הוא מונח בעומק הרגשת הזמן המחדירה תדר משיחי, כפי שניסחתי זאת, לתוך רצף הרגעים של נדודי הדוברת ב"מכורה שלי"; הוא מונח בשורש דימוי הסערה בבית, האפי בליריקה, ב"משירי הבן האובד"; והוא מוקרן אלינו, כאמור, מן האובייקט עצמו, פשוט ככל שיהיה – ציפור, עץ, או אגם – משום שיש שם תמיד עוד מישור, אשר מתבונן עליו, מחולל בו שינוי במבטו, ובכך עושה אותו ל"צירה". הצורה הנאספת אל השיר כשריד מן העבר (תמונת ציפורים צונחות, במקרה זה) דומה לאותה אבן קטנה מעיר חרבה. אבל אין היא חנוטה בשיר, משום שהיא לא לגמרי "שם". הזכוכית המשקפת עוטה עליה מבט זר כשכבה אטמוספירית של זמן. מעתה זהו לא רק העולם "סתם" אלא, כפי שתיארה גולדברג את נושא יצירת גנסין – "האדם בעולם והזמן בעולם כרעיון אנושי גדול".⁴⁹

עוד רגע אחד (או שניים) בבקשה: דנטה בפלשתינה

הדרך הארוכה אל דנטה נפרשה על פני מרחבים גדולים והולוכה את גולדברג ממחוזות ה"מכורה" עד פלשתינה.⁵⁰ שני נופים אלו נשקפו מהרצאותיה על הבן הראשון של השירה המודרנית, שאליה התכנסו כידוע מסורות עתיקות, נוצריות ומוסלמיות, והיא נולדה כמזיגה פלאית של אתוס השירה הימי-ביניימי המקדש למדנות, ענווה, עול צורה ומסורת, ומהפכנות גמורה. כזכור, בנאום שלה לציין שבע מאות שנה להולדתו, היא התפעלה מגדולתו של האומן המהלך בתוך חרוזי הקומדיה. "איך נושא הוא בריבונות כזאת את העול של הצורה המורכבת שאיננה מגבילה אותו, אלא נותנת לו חירות גמורה בתוך חוקיה היציבים שהוא עצמו יוצרם", היא כתבה. הייתה בדברים,

49. לאה גולדברג, האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, בעריכת א"ב יפה, ספרית פועלים, תל אביב 1976, עמ' 78.

50. בהרצאות שנשא בראשית שנות החמישים באוניברסיטה העברית, פסחה גולדברג על הדיון במקורותיו הנוצריים של דנטה: "כיוון שהמקורות הנוצריים ידועים וכולטים יותר [...] נרשה לעצמנו שלא לעסוק בהם", ראו גולדברג, "על הקומדיה האלוהית", לעיל הערה 28, עמ' 99. תחת זאת היא הציגה את מסורות הספרות המוסלמית כמקור למבנה עולמה של הקומדיה האלוהית, החל מסיפורי הקוראן והמעשיות שנקשרו בהם ועד לפילוסופיה והקוסמולוגיה של סופרי ימי הביניים המוסלמיים, כאבן-ערבי ואבו-אל-עלא אל-מערי; ראו שם, עמ' 98-105.

כנראה, איזו רמיזה למבקריה שייחסו לשירתה "איכות נכנעת". אבל כאשר המראיינת גליה ירדני ביקשה ממנה ב־1961 לענות להם ישירות, היא לא הזכירה את דנטה אלא הסתפקה באימאז' הבא: "הראית פעם ערביה נושאת על ראשה משא כבד וצועדת בגרציה גמורה? זהו בעיני סמל האמנות – היכולת לשאת בקלות, מתוך גרציה גמורה, דברים שאינם קלים כלל".⁵¹ עוד תמונה קונבנציונלית: אישה כאובייקט בנוף אוריינטליסטי, אימאז' שקוף שמבעדו נשקף גם הנושא – גבורת העמידה בניסיון, חן וענווה, כאתוס של אומנות. אבל גם דנטה האיטלקי נשקף מבעד לדימוי הערבייה הנושאת – ולא במקרה, דווקא ב"גרציה" – את משאה, ממש כשם שנושא הוא "בריבונות כזאת את העול של הצורה המורכבת שאיננה מגבילה אותו". כזו היא הקונבנציה של גולדברג, סופראימפוזיציה פיוטית: מאישה ערבייה הנושאת משא כבד משתקפים איטליה וליטא ופלשתינה – דרך האדם בארץ ודרך השירה בזמן. רגע ההשתקפות או ההצטלבות הוא ה"עכשיו" של גולדברג, ליטוש רגעי של הצורה השירית ששכבות הזמן חרוטות בה כשנות העץ בעיגוליו.

בהשראת ז'אן-פרנסואה ליוטאר תיארה יגלין את המודרניות הקלאסית של גולדברג כעבודת היזכרות; ליוטאר דימה את יצירת האומנות המודרנית לפצינט בטיפול פסיכואנליטי המבקש להיפטר ממצוקתו בהווה באמצעות קשירה בין אלמנטים לא מודעים לאירועים מהעבר. כמו אותו פצינט, האומנות נוקטת פרקטיקה זו כדי להגיע אל ה"היזכרות" שתאפשר לחשוף משמעויות נסתרות בחיינו.⁵² תיאור זה עשוי ללמד לא רק על יחסה של יצירת גולדברג אל העבר התרבותי כ"מדיום של היזכרות", אלא גם על מה שעמד בשורש הפולמוס הבין-דורי בשאלת השיר וזמנו. באמצעות הפנייה אל הקונקרטי, ביקשו משוררי "לקראת" להחיות את מלאות הזמן של רגע אחד, לא להותיר שום זיכרון שיטשטש "אֵת הַמָּגֶע הַמִּיָּדִי הַזֶּה עִם מֶה שֶׁנִּמְצָא כָּל כֵּךְ לִידָךְ", כפי שביקש רובינזון קרוזו בשירו של זך.⁵³ אבל כפי שכתבה חמוטל צמיר ה"עכשיו", כמו האי הבודד, הוא גם סימפטום מובהק לאומללותו של הדובר השירי, להרגשת הנתק החד שבין העבר להווה, שרדפה את השירה בדורו של זך כעין מצב של "אמנזיה דורית".⁵⁴ במילים אחרות, נראה שבאופן פרדוקסלי השכחה המבטיחה לדובר של זך להפיג את

51. ראו ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, לעיל הערה 12, עמ' 124.

52. יגלין, אולי מבט אחר, לעיל הערה 8, עמ' 16–17.

53. נתן זך, שירים שונים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1984, עמ' 83.

54. ראו צמיר, בשם הנוף, לעיל הערה 10, עמ' 78, 81. גלזמן תיאר מצב זה על יסוד עקרון ההדחקה ושלייתה אצל זך. לדידו, המחיקה שזך מממש בשנות החמישים היא למעשה "פואטיקה מלנכולית המבצעת פעולה כפולה: מוחקת באלימות את העבר אך בה בעת, ובעקיפין, מנכיחה את התכנים המחוקים", ראו מיכאל גלזמן, שירת הטבועים: המלנכוליה של הריבונות בשירה העברית בשנות החמישים והשישים, ידיעות אחרונות ואוניברסיטת חיפה, חיפה 2018, עמ' 30.

תחושת הניכור, היא גם זו שממנה הוא ביקש להתעורר כדי להיוולד מחדש באמצעות השיר. ואולי בבקשה זו אחר "החיים החדשים" בתוך זמן שהתייתם מעברו, מתגלה גם היסוד המשותף למודרניזם של זך והקלאסיציזם של גולדברג – הכיסופים למלאות הזמן. הרי גם עבור גולדברג הנאמנות לקונבנציה הצורנית החקוקה במסורת השירה ביטאה, כפי שטענה יגלין, "עבודת היזכרות", או בניסוח אחר – מאמץ התעוררות מן התרדמת שניתוק מבית, מלחמה והרס גרמוה. "אילו היה יכול לדעת דבר על בדידותו המזהרת של ה"הרגע האחד" שלו, עשוי היה נתן זך לפנות לגולדברג במילים "אמי./ אמי. לא ידעתי שאת, במדה כזאת, אתי".