



עלי שיח

הוצאת הקיבוץ המאוחד | קיץ תשס"ה, 2005

- האומנם תואמת הסיפורת המקראית לעקרונות ה"פואטיקה" האריסטוטלית
- הפואטיקה של הזמן אצל יעקב שבתאי
- על שירים לילדים ביצירת נתן אלתרמן
- התכתבות דיאלקטית עם מוסכמות ספרותיות בשיר של לאה גולדברג
- ברוריה - אשת רבי מאיר - אשה פורצת גבולות
- שני סיפורים קצרים מאת צ'נוב ובנין
- קין, ישמעאל, יצחק, ברוריה, עגנון ולאה גולדברג בלבוש שירי חדש



מה בחוברת

א. עיון ומסה: חירוד מחלוקות

17	הסיפורת המקראית והטרגדיה היוונית, האומנם קיים דמיון בין עקרונות "הפואטיקה" לאריסטו, לבין הסיפור המקראי? רחל וברוקיה האמהות המיתיות שלי	אסף ענברי
48		יהודית רותם

ב. עיון נוסף ביצירת אלתרמן, לאה גולדברג ויעקב שבתאי

61	תיבת הזמרה חוזרת: על שירת הילדים של נתן אלתרמן	זיוה שמיר
69	"מחלונני וגם מחלונך": התכתבות דיאלקטית עם מוסכמות ספרותיות בשיר של לאה גולדברג הזיכרון האוטוביוגרפי והפואטיקה של הזמן בסיפורי התבגרות של יעקב שבתאי	גדעון טיקוצקי
86		יעל בן צבי

ג. פרווה: קלאסיקה מתורגמת ומקור

5	יירמיל (תרגום: אלכס בנדרסקי)	איוון בונין
35	אגדת ברוריה ומאיר	יהודית רותם
56	ואנקה (תרגום: אלכס בנדרסקי)	אנטון צ'יכוב

ד. שירה: מקור ותרגום

4	מן המקום הזה	נורית זרחי
14	עוד על קין	תמרה אבנר
15	ישמעאל	נחמה גבון
16	יצחק לא (ואמהות)	משה יצחקי
33	קונם: המיטה הזוגית	רוחמה וייס
34	מעגל הפגגוע	רוחמה וייס
47	ברוקיה	רוחמה וייס
55	תעתועים בעמק	משה יצחקי
59	* [בלילה בדירה הוא כמו רובינון קרוז]	יונתן יובל
60	* [העיר היא תיבתו של ההומו אורבנוס]	יונתן יובל
66	אשה	לאה שניר
67	קריאה בעגון	לאה שניר
68	שיחה	לאה שניר
84	ילדה בין חבצלות, (תרגום: טל ניצן)	אלחנדרה פיסארניק
85	Sous La nuit (תרגום: טל ניצן)	אלחנדרה פיסארניק
96	הקלו המים	גד יעקבי

ALEI SIAH 53

■ יועצי המערכת: זיוה בן-פורת, הלל ברזל, אבנר הולצמן, דורית הופ, אבי ליפסקר, יוסף מילמן, שולה קשת, דן שביס, מלכה שקד

כתבי יד יש לשלוח בשני עותקים, מודפסים ברווח כפול על צד אחד של הגיליון. המערכת אינה מחזירה כתבי יד. הכותבים מתבקשים לשמור עותק ברשותם, ולמעט ככל האפשר בהערות שוליים. את כתבי היד יש לשלוח אל: לאה שניר, הוצאת הקיבוץ המאוחד, "עלי שיח", רח' הירקון 23, בני ברק, 51204. טל. 03-5785810/118. המען להזמנת חוברות ולסידורים מנהליים: הוצאת הקיבוץ המאוחד, "עלי שיח", מחלקת הפצה, רח' הירקון 23, בני ברק, 51204, טל. 03-5785810, פקס 03-5785811

© כל הזכויות שמורות להוצאת הקיבוץ המאוחד
נדפס בישראל, 2005, Printed in Israel

השירים סודרו ונוקדו בידי עמית בריהודה, "גופנה" ת"ד 302, גדרה

סדר צילום, לוחות והדפסה בדפוס "חדקלי" בע"מ, תל-אביב

לַעֲמַת זֹאת בְּ"הַסְפְּרִיהָ" אֵינִי שׁוֹאֵלֶת מִפְּנֵי מָה
 מַגֵּעַ אֶצְבְּעוֹתַי סָבִיב שׁוֹלֵי הַכּוֹס
 מוֹלִיךְ שְׂמוּעוֹת עֶקְשָׁנִיּוֹת
 בְּדַבָּר קִיּוּמוֹ שֶׁל דְּבַשׁ גַּעְגּוּעִים
 נִפְעֵר לְפָצֵעַ מִן הַנִּקְרָה הַעֲדִינָה בִּיּוֹתֵר שֶׁל הַכָּאָב.
 וְכִי אֶפְשֵׁר לְטַעוֹת בְּצִדִּיּוֹת מוֹאֲרֵת שֶׁל פְּרוֹפִיל הַמְשׁוֹרֵר
 מוֹלִיךְ שׁוֹלֵל אֶת הַבְּדוּי,
 מְבַאֵר פְּתוֹנוֹת אֶפְשָׁרִיִּים בְּדַבָּר נִסְיַעָה אַחֲרֵינִי.
 כִּשֶׁהוּא מְדַבֵּר בְּדַבְרֵי בְרוֹן וּבַגְּנֶסִין
 גְּלִי הַקּוֹל חוֹצִים בְּאֵטִיּוֹת אֶת הַחֶצֶר הַפְּנִימִית,
 מַעֲגָלִים סָבִיבוּ בְּבוֹאוֹת גּוֹף נֶאֱגָר לְתַנּוּדוֹת זְמַן אַחֵר
 עַד שְׁאוּלֵי מִבְּשִׁיל עֲכָשׁוּ זֶהָב סְגוּר
 בְּמִרְתָּפִים אֶפְלוּלִיִּים שֶׁלֹּא אֵדַע לְכַנּוֹתָם.
 וְסִפֵּק אִם הוּא יוֹדֵעַ שְׁאֵנִי שׁוֹמֵעַת
 אֵיךְ מִתְרַחֵשׁ הַפָּצֵעַ הַיָּשָׁן,
 וְכִבֵּר אֵינִי שׁוֹאֵלֶת מִפְּנֵי מָה עוֹלָה בְּדַעְתִּי
 תְּמוּנָה בְּמִשְׁי חוּם,
 שְׁנוֹת הַשְּׁלֵשִׁים, "שֶׁלֶּג הַלְּבָנוֹן",
 לָאָה גוֹלְדֵּבְרֵג, אֲבָרְהֵם בֶּן יֶצְחָק,
 אִישׁ שׁוֹתֵק. עֵיט אֶצִּיל. מֵר.
 וְאֵיךְ תּוֹכָה שְׁבֵר סְמוּי רְצוֹף אֶהְבָּה.

מתוך: בושם אסור, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1988

"מחלוני וגם מחלוניך": התכתבות דיאלקטית
 עם מוסכמות ספרותיות בשיר של לאה גולדברג

1

מחזור השירים "אהבתה של תְּרֻזָּה דִּי מוֹן" הוא מן הידועים והמוערכים שבשיריה של לאה גולדברג, ו"מן המימושים המושלמים של הסונטה בעברית", כפי שקבע אריאל הירשפלד.¹ כרבים משיריה, יש לו קיום משלו בתרבות הישראלית הפופולרית, הודות ללחן לו זכה אחד משיריו; בשיח האקדמי, כמו גם בזכרון הקוראים, הוא נתפש כאחת הדוגמאות הממצות והאופייניות לפואטיקה של לאה גולדברג ה"קלאסית": פואטיקה, שבחוסר צדק נוהגים לאפיין אותה, מצד צורתה, בשימוש פשטני במבנים שיריים "קלאסיים" (במקרה זה, הסונט), ומצד תוכנה – "שרה [...] שירים רבים על נושא אחד ויחיד: ייסוריה של אהבה שלא באה על סיפוקה [...]". כפי שהכליל נתן זך במאמרו הנוקב עם הופעת מבחר שיריה, מוקדם ומאוחר.²

מתוקף מעמדם המרכזי בתוך יצירתה של לאה גולדברג, הוקדשו לשירי המחזור עיונים מעיונים שונים: היו שהצביעו על קירבתם לסונטים הפטררקיים, שלאה גולדברג שקדה על תרגומם לעברית סמוך לכתיבת שירי המחזור;³ על היבטים רטוריים,⁴ סגנוניים וריתמיים במסגרתם;⁵ היו שביקשו לחשוף את יסודותיהם הפסיכו-ביוגרפיים של השירים⁶ וכאלה שביקשו "לגייס" את שירי המחזור כ"כתב הגנה" על מכלול יצירתה של לאה גולדברג, ייתכן בתגובה למאמרו הידוע של זך.⁷ לקריאה קשובה במיוחד זכו שירי המחזור בעבודת הדוקטורט המאלפת של עפרה יגלין על יצירתה השירית של לאה גולדברג.⁸

אולי דווקא בשל המעמד המרכזי שקנו להם שירי "אהבתה של תרזה די מוֹן" בלב הקנון הגולדברגי, לא הודגשה, עד כה, דווקא ייחודיותם, שלא לומר חריגותם של שירי המחזור בתוך מכלול יצירתה השירית של לאה גולדברג. להבנתי, זהו ניסיון יחיד מסוגו שערכה המשוררת בהעמדת מבנה שירי היונק כולו ממסורות פואטיות קלאסיות – ויוצא נגדן; מתמסר להן בחפץ לב – ומבקר אותן, וכל זאת – תוך "יידוע" הקורא באופן "שקוף" יחסית. באמצעות ההתכתבות הדעתנית עם המודל המקובע, אגב ה"כניעה" למוסכמותיו, לכאורה, הצליחה גולדברג להזרים דם חדש בעורקי הצורה (הסונט: מבנהו והקונבנציות התמטיות שנקשרו בו) ובוורידים התוכן (הנושא השחוק לכאורה: האהבה הנכזבת – הן על פי המודל הרומנטי, והן על פי המודל החצרוני).

בראש מחזור השירים ניצבים דברי הקדמה – היחידים מסוגם בשירת לאה גולדברג:

תרזה די מון הייתה אישה מן האצולה הצרפתית, שחיתה בסוף המאה הט"ז בסביבות אביניון שבפרובאנס. בהיותה בת ארבעים בערך התאהבה באיטלקי צעיר, ששימש מחנך לבניה, והקדישה לו כארבעים ואחת סונטות. כאשר עזב האיטלקי הצעיר את ביתה, שרפה את כל שיריה והיא עצמה פרשה למנזר. זכר שיריה נשאר רק כאגדה בפי בני דורה.

היו שקראו דברים אלה כפשוטם. ודאי היו אף שטעו לחשוב כי הסונטות הבאות אחריהם הן פרי עטה של תרזה די מון עצמה (על אף שאלה, נאמר מפורשות, עלו באש...). אריאל הירשפלד מציג את משמעותם בהקשר רחב יותר:

שריפת השירים מכינה את "מצב הצבירה" של הטקסט הבא אחריהם. הקורא קורא טקסט שנשרף – טקסט שאין לו קיום ריאלי. האותנטיות שלו היא עמוקה ונוקבת: האמת התרבותית של דור שלם בתרבות העברית של הדורות האחרונים, הכרוכה בביטול חד ומוחלט, אִיִן של עולם שלם, על מרחביו ומתחיו הרוחניים, הרגשיים והאישיים ביותר. [...] בספור הנשכח, המופיע לפני השירים, והמוצג כ"אגדה" בלבד, היתה אהבה והיו שירים שנכתבו לאהוב ונשרפו לאחר מכן, ואילו לסונטות של לאה גולדברג יש טקסט אבל אין "עולם".⁹

לימים ביקשה עמיה ליבליך לשרטט בספרה אל לאה את קווי המיתאר הביוגרפיים הקונקרטיים שאפשר כי עמדו ברקע כתיבתו של מחזור זה – סיפור התאהבותה של המשוררת בעמית או בתלמיד שוויצרי, ז'ק שמו, שהיה צעיר ממנה בשנים אחדות.¹⁰ לאה גולדברג עצמה מתייחסת ביומנה לבדין הספרותי שביקשה ליצור באמצעות ההקדמה שבפתח מחזור השירים:

מינה [חברת ילדות] קראה את שירי ב"מולד", ולפי שלא אמרה לי דבר עליהם, היה לי ברור לגמרי שהיא יודעת ש"תרזה די מון" היא המצאה שלי. קשה לי להבין מנין לה הניחוש הנכון על מצבי אבל ראיתי שהיא יודעת את הכול. הייתי רוצה לשקר לה, לספר לה איזה סיפור שהיה מוציאה מכלל הניחושים האלה: ככל שיפתח מספר האנשים שיידעו על הנעשה בי פנימה, כן ייקל לי לעשות את הדבר לבלתי קיים.¹¹

זה המקום לעמוד על משמעות השם שבחורה המחברת לבריה הבדיה הספרותית שלה. שמה הפרטי עשוי להעלות בזכרונו של הקורא את דמותה של תרזה, הצרפתייה שלא התחנתה מעולם, גיבורת שיר העם הצרפתי "תרזה צחת הפנים", שתורגם על ידי לאה גולדברג עצמה ונדפס קרוב למועד פרסום מחזור השירים שלפנינו;¹² אפשרות נוספת שאבקש להציג כאן, גם אם תראה מרחיקת לכת לכאורה, היא שאותה תרזה די מון – בתעתיק *démone* זהו שם התואר הצרפתי "שטנית" או "שדה משחת" – מתקשרת גם לדמותה של הספרדייה תרזה

מאוויילה.¹³ משוררת ומיסטקאית זו, ששמה המלא הוא "תרזה הקדושה של ישוע", חייתה, כמו יצירת דמיונה של לאה גולדברג, במאה השש-עשרה, וכמוה פרשה למנזר. חריגותה, מעצם היותה אשה מלומדת (לא נזכיר כאן את חריגותה של לאה גולדברג עצמה מסיבה זו ממש!), עוררה עליה, לצד מאמינים נלהבים, גם מלעזיזים אשר טענו כי ההתגלויות האקסטטיות שחוותה ואודותן סיפרה בכתביה הן התגלמות של השטן.¹⁴ מכאן ודאי גם הרושם הכפול שהותירה אחריה – מלומדת ופורקת עול: מחד גיסא, היא זכתה למעמד הייחודי של "דוקטור אקלסיה" ("מורה הכנסייה") הודות לכתביה המיסטיים, הרפורמה שהכניסה במסדר הכרמליתים ויסוד מסדר "הכרמליתיות היחפות";¹⁵ ומאידך גיסא, ז'אן לורנצו ברניני, בפסלו את דמותה (במאה השבע-עשרה), בחר להדגיש דווקא את הצדדים האקסטטיים, המתירניים כמעט, באישיותה.¹⁶



לורנצו ברניני, "תרזה מאוויילה", פסל מן המאה ה-17 ניצב בקפלה קורנרי, בכנסיית סן-פיטרו

בהנחה שמקורו של מחזור שירי "אהבתה של תרזה די מון" נעוץ בחוויה ביוגרפית קונקרטית, והנחה זו, כאמור, מבוססת דיה, הרי שלאור הפרשנות שהוצעה לעיל, יש לצרף את הגבירה תרזה די מון למאגר הזהויות הספרותיות שלאה גולדברג בראה לעצמה – לצד "דודה של שומאיש" מידידי מרחוב ארנון ודמויות רבות אחרות; עניין זה, המרתק כשלעצמו, בייחוד בפן הפסיכו-ביוגרפי, ראוי לדיון נפרד.

עפרה יגלין הציגה פתרון מזהיר ל"כתב היחידה" העומד בפתח השירים: אביניון הוא מקום מגוריה של לאורה, אהובת פטרקא. הגיל: "בת ארבעים בערך", הוא גילה של לאה גולדברג בעת חיבור הסונטים. מספר הסונטים שאבדו, כביכול, "כארבעים ואחת", הוא כמניין הסונטים שחיברה לאה גולדברג עד "אהבתה של תרזה די מון". שאר הפרטים הנקובים בדברים הקצרים: הזמן (סוף המאה ה"ז), הארץ (צרפת), השכבה (אצולה), המאהב האיטלקי הצעיר, ובכלל, הקשר צרפת-איטליה וכן הפרישה והאגדה, שנקשרה בדמות – כל אלה רומזים לשתי דמויות היסטוריות שמכניהן המשותפים עם הדמות הפיקטיבית הם רבים. האחת היא גאספארה סטאמפה, איטלקיה אצילה ומחברת סונטים [...]. השנייה היא המשוררת הצרפתיה לואיז לאָבָה.¹⁷

בדברי אני מבקש לראות בפתיחה הייחודית שהעמידה לאה גולדברג בראש מחזור השירים לא רק מעין חומת בדיון בצורה שנועדה להבחין בינה ובין הדוברת, אלא בראש ובראשונה הצהרת כוונות פואטית ומעין הזמנה לנשף מסיכות חגיגי. פתיח זה מעיד על ייחודיותה של היצירה בנוף שיריה של גולדברג, ולפיכך על הקריאה הייעודית, הנבדלת, שהיא דורשת: לאה גולדברג – בפעם היחידה בכל יצירתה – מדריכה את הקוראים לראות בשירים שלפניהם סונטות פטררקיות-צרפתיות, ואלה בתורם נדרשים לעמת את המובטח להם ב"חווה" שבדברי ההקדמה עם הסונטים עצמם. והפער שבין ה"חווה" ל"טובין" הוא אפוא המפתח העיקרי להבנת היצירה.

ה"חווה" הגלום בדברי ההקדמה מבטיח, על פניו, שירים בסגנון הסונט הצרפתי, המפועמים מתנופת הרנסנס וההומניזם האיטלקי נוסח פטרקא, על המוסכמות הצורניות והתמטיות הנגזרות מכך, החל בקומפוזיציה של סונט הזה"ב – הסונט בן ארבע-עשרה השורות – וכלה באימאזים המקובלים. אלא שבעצם ייחוס השירים למלומדת בת התקופה, חל מעין היפוך ל"נקודה הארכימדית" של המסורות הפטררקיות והשייקספיריות, בהן הדובר הוא תמיד גבר: פטרקא המשורר את אהבתו לאישה, שייקספיר המאוהב ב" W.H. האלמוני או האלמונית. מדברי ההקדמה שבפתח המחזור משתמע אפוא, כי שיריו מבקשים להעמיד חולייה נוספת בשלשלת המסורת השירית שיצרו נשים-משוררות – לואיז לאָבָה הצרפתיה, גאספארה סטאמפה האיטלקיה במאה השש-עשרה; אליזבט בארט-ברואנינג¹⁸ במאה התשע-עשרה – נוכח המודל הפטררקי. החדשנות של סונטי האהבה שכתבו משוררות אלה באה לידי ביטוי דווקא בכך

שבעיקרם הם "מצייתים" למסורת ה"גברית" של כתיבת סונט האהבה, ודווקא משום כך הם יכולים להתפרש כחתרניים – הואיל והם חוזרים על המבע ה"גברי", ההגמוני, אולם בקול "נשי" – מהלך הטוען אותם במשמעות הפוכה ופרודוקסלית.

אם כך, דברי ההקדמה שבפתח מחזור השירים מכוונים את הקורא הקשוב לזהות בטקסט הבא אחריהם לא רק את מהלכם המתבקש (סונטים פטררקיים "קלאסיים"), אלא גם את מהלך הנגד החותר תחתם, שנוצר מעצם שיוך המבע הגברי-הגמוני הזה דווקא לאישה. קריאה קרובה של הטקסט תחשוף מהלך פואטי נוסף, מכומן עוד יותר.

3

ומכאן לסונטים עצמם. הם נדפסו (אך לא בהכרח התחברו) בעצם אותן שנים (1955-1952) בהן עסקה לאה גולדברג בתרגום לעברית של מבחר מיצירתו השירית של המשורר האיטלקי בן המאה הארבע-עשרה פטרקא,¹⁹ "אבי הסונט" או "אבי ההומניזם", ועל סמיכות זו, שאפשר כי השפיעה על "שירי אהבתה של תרזה די מון" הצביעו בעבר כמה קוראים קשובים של שירתה.²⁰ ה"ביוגרפיה ליטררריה" שלה מגובשת בשלב זה דיה, וכוללת, לענייננו, היכרות מעמיקה עם השירה הצרפתית, האיטלקית, הרוסית, הגרמנית והעברית (ובכלל זה, השירה העברית שהתחברה בספרד ובאיטליה: די להזכיר כי שם הרומן היחיד שחיברה, והוא האור, לקוח משורותיו של משה אבן עזרא: "וְהוּא הָאוֹר אֲשֶׁר יִלֵּךְ וַיֵּאוֹר / יָמֵי נֶעֶר וַיִּוְסֵף עֵת זְקֵנִי").

ואומנם, "שירי אהבתה של תרזה די מון" כתובים כתבנית הסונט הפטררקי: בכל סונט ארבע-עשרה שורות (בכל שורה, בדרך כלל, בין עשר לאחת-עשרה הברות), הנחלקות לאוקטבה וססטט, בראשונה שני קוורטטים ובאחרון שני טרצטים²¹ – אך אף לא אחד מהם מציית לחריזה הקבועה בסונטות מסוג זה והם מפתיעים בוואריאציות שלהם למודל זה.²² לאה גולדברג מעידה בעצמה, כי: מי שקרא את הסונטים שלי יודע, שהשתמשתי בצורה הקלאסית הזו לשם מטרת בלתי קלאסיות בתכלית, ושניצלתי את כל הוואריאנטים האפשריים של הצורה, לרבות את הסונט הבלתי-מחורז. מי שבקיא בשירה יודע כמה רבה אצלי הסטייה מן הצורה הקלאסית ממש [...].²³

בהיבט התוכני, ניתן להכליל ולומר שבבסיס השירים עומד המבנה האופייני ביותר לשירת פטרקא, הלוא הוא האנטיתזה: במחזור השירים כולו מעומתת התבונה עם הרגש: "אֵךְ אֶעֱצֵם עֵינַיִם", אומרת הדוברת בסוף הסונט הראשון, והעניינים מסמלות כאן כמובן את הרציו, "יָזַעַק בְּשִׁירֵי הַמִּתְמַרְד: אֲתָה!"; ובסונט השמיני מעידה הדוברת – "לִבִּי הִלְהֵט וְשִׁכְלִי הִפְפֹּר" (וזה פרפרזה מובהקת על

טורים שכתב פטרקא המאוהב בלאוֹרָה, בתרגומה של לאה גולדברג עצמה: "בִּי כְּפֹר וְגַם שְׁלֵהֶבֶת".²⁴ ועוד צמד ניגודים יש כאן: בגרות (של הדוברת) עם עלומיו (של האהוב). ועוד מאפיין מרכזי נוסף של הסונט הפטררקי נשמר כאן: המהפך המתבקש במעבר מן האוקטט, שכמו מציג את המצב הנתון, את הבעיה, אל הססטט – הדינמי, שכמו מביא עימו פתרון לבעיה, מעין התרה.

הסונט הראשון מצטייר, בקריאה ראשונה, כמושעבד כולו ל-Code Courtois, אותם מודלים מכוננים של שירת הטרובודורים ויורשתה, השירה החצרנית הנכתבת בחצר המלוכתית האירופית (למן המאה העשירית), בין אם בצרפת ובין אם בספרד של "תור הזהב" (אפשר שכל אלה יונקים ממקור משותף – שירת הג'האליה הערבית):²⁵ התימה של הסונט הראשון – האהבה היא מחלה, שרק האהוב הוא המרפא לה (וזו כמובן אחת התימות השכיחות ביותר בפואטיקות האלה):

קָלְלָה נְמַרְצַת זֹו שְׁבָה קָלְלָתִי,
שְׁהִתְמִימִים קִוְרָאִים לָה אַהֲבָה –

[...] הֵה, חֵן אֶת יוֹם־סִתְוִי אֲשֶׁר הֵה
צָלוּל וְרַם בְּאוֹר הַצְּהָרִים,
הֵה, חוֹס עַל בְּגָרוֹתַי וְתַבּוֹנָתָה.

ריבוי פניותיה וקריאותיה של הדוברת ("הֵה, לוֹ תִדַע", "אֵיךְ מִתְבַּזֶּה נַפְשִׁי", "אֵיכָה יִשְׁלִים לְבִי", "הֵה, חֵן אֶת יוֹם־סִתְוִי", "הֵה, חוֹס עַל בְּגָרוֹתַי") מעמידים סונט זה בשורה אחת עם שירי אהבה קלאסיים אחרים – בין אם משירת־החול (העברית או הערבית) בספרד, ובין אם מן הסונטים של לוֹאִיז לֶאֱבָה – הנעזרים באופן דומה באותו אמצעי רטורי לקונן על אהבתם הלא ממומשת. הטרצט החותם סונט זה:

שְׁלוֹת־לִילִי בּוֹרַחַת כְּצַבִּיָּה.
זֹו הַחֲרָפָה: אֵךְ אֶעְצֵם עֵינַיִם
יִזְעַק בְּשׁוֹרֵי הַמִּתְמָרֵד: אַתָּה!

– נענה אף הוא לקונבנציה המוכרת לנו מאותו אינוונטר שירי: תנומת האהוב, המבקש להינפש בה מן הייסורים שאינם מרפים ממנו בהקיץ, מופרעת על ידי "דמות הלילה של החשוק", כפי שמכנה אותו ישראל לוין במחקרו על שירי האהבה של המשוררים העבריים בספרד²⁶ (ואולי לא בכדי "שלוות לילי בורחת" דווקא כ"צביה" – שם הקוד לאהובה בשירה זו?). מה שמייחד סונט זה הוא ההרמוז המקראי (למשל, בטור: "חֲקֻמַּת־חַיִּים וְרַמְמַתִּי נִגְדְּלָתִי" – ולא בניס,

כבנאום ישעיה!) והתכתבות מפורשת עם פטרקא: "בְּתִלְתְּלֵי מְכָסִיף כְּבָר חוֹט שִׁיבָה",

– הדוברת מעמידה עצמה כך כבת דמותה של לאורה, לה הוא חוזה (בתרגום לאה גולדברג עצמה!) כי בערוב ימיה:

כָּל חַמּוּדוֹת פְּרַחֲוֵיךְ – בְּשִׁלְכָת,
יִחְוִיר מִצְחֵךְ, פִּז תִּלְתְּלֵךְ יִכְסִיף [...]

4

הסונט הראשון סייע בוודאי להתממת המבע השירי – דווקא משום שהוא מציית במלואו למוסכמות המשמשות מני אז בתיאור אהבה נכזבת. מכאן ואילך, לאורך מחזור השירים, הולך ומשתכלל השיג והשיח עם הפואטיקה הכבולה – לדורותיה.

הסונט החמישי נראה כמעין "שבירה" מוחלטת של אחד הקודים הבסיסיים, המשותף לכל שירת האהבה שהתחברה מן המאה העשירית ועד המאה השש־עשרה: ההפלגה בשבח יופיה המוחלט והמוחצן של האהובה (או של האהוב, ה"צבי", בשירת ספרד), עד כדי האלהתו:

אוּלֵי אֵינְךָ יָפָה כְּל־כֶּךְ, אוּלֵי
מִבֶּט אַחַר, בּוֹחֵן, אֲדִישׁ, פִּפְח
בְּקֶסֶם תְּאֲרֵךְ יַפְעִנֵח
כְּמָה אוֹתוֹת הַמִּתְפָּרְשִׁים לְגַנְאֵי.

אוּלֵי יִמְצֵא כֶךְ קִפְדֵן כִּילֵי
בְּזַבּוֹ שֶׁל יַד הַטֵּבֵע הַנְּרִשְׁלֵת
שְׁבַגְרוֹתֵךְ עֲטָרָה בְּתָם שֶׁל יֵלֵד.
אֵךְ עַד כִּילֵי דִי יִפִּית בְּעֵינֵי.

הָאֵם לְאַרְן אֲמִשִּׁלְךָ בְּטֵל,
שְׁרַק יָדָה שֶׁל רוּחַ הָאוֹהֶבֶת
תִּדַע מָה רַךְ בּוֹ בַד צְעִיר מֵעַל?

הָאֲמִשִּׁלְךָ לְזֶהָר הַכֶּחֱלָחֵל,

ענג רוטט, בַּלֵּב שֶׁל הַשְּׁלֵהֶבֶת?
יִפִּיתְ בְּעֵינַי מְכַל מְשָׁל.

יופיו של האהוב אינו – כבשירה הקלאסית – יופי מוחצן, "פלקטי" ומוסכם על הכלל: "פְּנֵי שְׁלֵג לֵה וּשְׁעָר זָהָב", מתאר פטררקא את לאורה – אלא יופי סגולי, סמוי מן העין ואינדיבידואלי. הדוברת מתחבטת כיצד לתאר את יופיו של האהוב. המבע שלה מושתת על חומרים השאולים מעולם התוכן של הרטוריקה שאותה היא דוחה: ה"רוח" ה"טל", המנוגדים ל"לב" ול"שְׁלֵהֶבֶת", חומרים קלאסיציסטיים גרידא – שזוכים פה לעיצוב רענן וייחודי: היא אינה שוקלת להקביל את יפי האהובה ליפי הלהבה – אלא דווקא ל"זֶהָר הַכְּחֹלְחֹל [...] בַּלֵּב שֶׁל הַשְּׁלֵהֶבֶת". ובסופו של דבר, היא קובעת: "יִפִּיתְ בְּעֵינַי מְכַל מְשָׁל". יש כאן ודאי התכתבות סמויה עם סונטה מספר 130 של שייקספיר, שגם היא יוצאת חוצץ נגד היופי החלול, הסכריני של האשה בשירת ימי הביניים:

עֵינַי גְּבַרְתִּי הֵן שְׁמֵשׁ? לֹא וְלֹא!
אֲלֵמַג אָדָם יוֹתֵר מִשְׁפֹּתוֹחִי;
הַשְּׁלֵג הוּא לְבָן? שְׂדֵה אָפֶר;
שְׁעָר זָהָב? אֲצִלֶּה שְׁחֹר צוּמַח.
רְאִיתִי שׁוֹשְׁנִים, אָדָם לְבָן,
אֶף עַל לְחִיָּה אֵין שׁוּם דְּבָר דּוֹמֶה;
וּפֹה וְשֵׁם יֵשׁ בְּשֵׁם מַעֲדָן
יוֹתֵר מִהַבֶּל־פִּיָּה, כַּמְדָּמָה.
אֶהֱבֵתִי אֶת קוֹלָהּ, אֶף זֹאת לְדַעַת:
יֵשׁ נַעִמָּה פִּי אֶלֶף נַעִמָּה.
עוֹד לֹא רְאִיתִי אֵלֶּיָּה פּוֹסַעַת:
גְּבַרְתִּי – רַגְלֶיהָ עַל הָאֲדָמָה.

אֲבָל עִם זֹאת הִיא נְדִירָה יוֹתֵר
מֵאֵלֶּה הַמְשׁוֹלוֹת מְשָׁלִי-פְּלִסְתֵּר.²⁷

השימוש בקונבנציה השחוקה – דווקא כדי להתנער ממנה מתגלה, בפנים אחרות, גם בסונט התשיעי:

מחלוני וגם מחלוניך

אוֹתוֹ הֵגַן נְשָׁקָף, אוֹתוֹ הֵנוֹף,
יּוֹם תָּמִים מִתָּר לִי לְאֶהוֹב
אֶת הַדְּבָרִים אֲשֶׁר לְטָפָה עֵינֶךָ.

מִוֵּל חֲלוֹנֶךָ וְגַם מִוֵּל חֲלוֹנֵי
בְּלִילָה שָׁר אוֹתוֹ זָמִיר עֲצָמוּ,
וְעַת יִרְטִיט לְבָךְ בְּחֲלוֹמוֹ
אֲעוֹר וְאֶאֱזִין לוֹ גַם אֲנִי.

הדוברת היא לכאורה כאותה עלמה אצילה שנכלאה באחד מצריחי הטירה כדי להפרידה מאהובה (עשרות כאלה, אשר שלשלו את צמותיהן הארוכות כדי שאהוביהן יעלו אליהן באמצעותן, הציפו את הספרות והתרבות העממית של שלהי ימי הביניים...) – ממש כניקולט, גיבורת אחת מיצירות הפרוזה הראשונות שנכתבו בצרפתית, אוקאסן וניקולט (פרובאנס, תחילת המאה השלוש-עשרה), יצירה שלא גולדברג הזכירה בהרצאותיה על אמנות הסיפור²⁸ ותרגמה אותה לעברית.²⁹ ניקולט, כמו הדוברת בסונט זה, נכלאת בצריח שבו "לא היה [...] פתח אלא צוהר אחד הצופה פני הגן"³⁰ – הגן שבתוכו נמצא הארמון – וגם היא צופה בעדו. ובלילה שנתה, כמו זו של הדוברת, נודדת כשהיא מאזינה ל"קול-ענות הזמיר בגן"³¹ (בכל הקצונות, האהבה פורחת באביב, לקול זמרת הזמיר, בגן הארמון הסימטרי). נשוא מחשבותיה של הדוברת, אותו אביר, חולם עליה, כנראה: לכו מרטיט, שהרי "לב הטרוכאדור חייב להרטיט, בפוגשו את שאהבה נפשו" (וראו הערה 22 כאן). כל הפרטים הללו מגבשים בקרב הקורא ציפייה ברורה, כי בתום ליל הנדודים, ככרבים מן הסיפורים העממיים, יבוא האביר לחלץ את הגבירה:

הָאָרְן הַזֶּקֶן, שְׁבוּ פֶל מַחַט
אֶת מִבְּטָךְ נוֹשֵׂא כְּטֹל טְהוֹר,
עִם פֶּקֶר יִקְדְּמֵנִי בְּכִרְכָּה –

עד כאן הקלישאה, או ה"גלופה" בלשונה של לאה גולדברג. כדבריה, [...] בעלי אישיות שירית עצמאית – כתדירות קבלתם את ה-cliché כן תדירות דחייתם אותו.³² ולא גולדברג נאה דורשת – ונאה מקיימת:

דְּבָרִים רַבִּים מְאֹד אֶהְבְּנוּ יַחַד,
אֶף לֹא זָרַח בְּאֲשַׁנְבֶּךָ הָאוֹר
עַת בְּדִידוֹתַי נִגְעָה בְּבְדִידוֹתֶךָ.

האיחוד בין האוהבים אינו מתממש, לכל היותר בדידויותיהם נגעו זו בזו. בחלונה המרווח של הדוברת (המטונימי לנפשה, כפי שהראתה רות קרטון-בלום)³³ לא משתקף חלון מקביל אלא, לדאבון הלב, אשנב צר בלבד.

לאה גולדברג קרובה אפוא, עוד יותר מן המשוער, לרוח היצירה אוקסאן וניקולט, שהיא למעשה פרודיה שנונה על ה-Roman courtois, הרומן החצרוני. אלא שאימוץ המוסכמה השחוקה – וההתנערות ממנה בו בזמן לא נועדו, כבאותה יצירה, לבדר את הקוראים, אלא כדי להעניק חותם אמנותי ייחודי ומפתיע במקוריותו לחוויה שחוקה לכאורה: אהבה נכזבת (אמיתית או בדויה). בפתח הסונט השישי היא מתנצחת עם קונבציה שירית אחרת:

לא, לא הִפְתָּה אוֹתִי בְּסִנּוּרִים
הָאֵהָבָה. שְׁפוּיָה, גְלוּיֹת עֵינַיִם,
בְּאוֹר בְּהִיר, פְּקַחַת שְׁבַעֲתַיִם,
אֲנִי רוֹאֶה עֲכָשׁוּ אֶת הַדְּבָרִים.

– טורים שכמו מתריסים מפורשות נגד דבריו של פטרקא (שוב, בתרגום לאה גולדברג עצמה!), על קולה של לאורה, שבהקיצו:

אֲשִׁים בְּרָכָה לְשַׁחַר וְלִשְׁמַשׁ
אֲשֶׁר אֲתוּ, הוּא אֶת עֵינַי סִנּוּר.

5

היריעה קצרה מכדי לעמוד על כל המשחקים הווירטואוזיים עם מסורות שיריות קלאסיות ומודרניות שבהם משופעים שירי "אהבתה של תרזה די מון". די בדוגמאות שהובאו לעיל כדי לקבוע כי הסונטים אינם מצייתים למסורת השירית ה"גברית" של פטרקא, ואף לא למסורת הנשית שצמחה מפואטיקה זו (שכאמור, מקוריותה נובעת דווקא מאימוץ כל הרכיבים הפטרקיים כפשוטם – והשמעתם מנקודת מבטה של אישה) – אלא מפלסים להם דרך ייחודית של התכתבות דיאלקטית, עתירת ניגודים ומורכבת עם אותן מסורות. ההקדמה שבפתח מחזור השירים היא אפוא בגדר "חווה ממולכד", כהגדרתו של עמוס עוז³⁴ – כזה שמבטיח דבר אחד ובפועל, מוסיף עליו עוד ועוד: לא רק מהלך אחד המתייחס למסורת הפטרקית ה"גברית" ואחר שחותר תחתיו, בנאמנותו למסורת הפטרקית ה"נשית" – אלא מהלך שלישי, המעמת פואטיקות קלאסיות אלה עם המודרניזם. כך מובלט הפרדוקס הגלום בניסוח הרגש ה"בוער" כתבנית המוקפדת והשכלתנית כל כך של הסונט, על כל המשמעויות הגלומות בכך בנוגע ליחס שבין החיים לבין השירה, בין המציאות לבין ייצוגה באמנות.

ואומנם, מחזור השירים נחתם באמירה ארס-פואטית ברורה. תרזה די מון חיברה שירים נפלאים על אהבתה למתנך בניה, אך כשזה עזב אותה – בחרה לשרוף אותם. לאה גולדברג משחזרת כביכול את השירים ששרפה, ובפועל, גישתה למקום שתופסת השירה בעולם הפוכה מזו של הגבירה הימי-ביניימית, יצירת דמיונה: היא אינה שורפת את השירים שכתבה בהשראת אהבתה הנכזבת (שירי "אהבתה של תרזה די מון", וודאי גם מחזורי הסונטות שנכתבו באותה תקופה לערך, "שירי אהב"ה", "פצעי אוהב" ו"נפלאתה"), כיוון שלתפישתה רק לשיר – ולא לחוויה החולפת – יש קיום על-זמני בעולם, גם אם לא יזכה לקריאה קשובה בזמנו. וכך היא חותמת את המחזור:

מֶה יִשְׁאַר? מְלִים, מְלִים בְּאֶפֶר
מֵאֵשׁ הוֹאֵת שְׁבָה לְבִי אֶפֶל,
מִחֲרַפְתִּי, מִכָּל אֲשֶׁרִי הִדֵּל
רַק אוֹתוֹת הַחֲתוּמוֹת בְּסֶפֶר.

מִי יֵאֱמִין בְּהֶעֱלֵם הַגֵּל
בְּעֶצְמָתוֹ אֲשֶׁר אֵינָה חוֹזֶרֶת –
לֹא גַם נוֹתֵר בְּכִסּוֹת־חֹלוֹת חוֹרֶת
סִימָן שֶׁל מַגְעוֹ, רַפָּה וְקָל?

(הדוברת הגולדברגית תופשת עצמה כאן כאישה בלה, שללא סם החיים שלה – האהבה – היא נידונה לכיליון איטי: היא "כסות חולות חוזרת" לאחר "העלם הגל", האהבה הגדולה. המבע הזה שב ומופיע עוד במחזור השירים: בסונט השישי – "לא תעלה על ארץ חרבה / קמה ברוכת-יבול [...]", ובסונט העשירי – "לבלוב שקד מול שיבתו של זית").

פְּלִטָּה אֶהְבְּתִי אֶת אֶלְמַגְיָה,
וְדִיגִים שְׁנַזְדַּמְנוּ בַּחוּף
אֶסְפּוּ אוֹתָם וְיִשְׁאוּם הַרְחֵק,

וְזָר מְשִׁתְּעֵמִם בְּהֵם נוֹגֵעַ,
וּבְעוֹלָם חוֹפֵז וּבֶן־חֲלוּף
הַזְמַן בְּהֵם פִּילֵד יִשְׁחַק.

סיום המחזור מזכיר מאליו את השיר של רחל, "ספר שירי", הנחתם בטורים:

”נָאָת תּוֹגְתּוֹ שֶׁל הַלֵּב הַפּוֹרֵעַ / יָד כָּל בְּמִנוּחָה תְּמַשֵּׁשׁ“. אולם בסוגנוט שלפנינו, השואב את אוצר דימויו מן הים – הגל, החול, האלמוגים, הדייגים והחוף – יש גם זיק תקווה לעתיד, אף מבלי להכיר את דבריה של לאה גולדברג, שאמרה בהתייחס לשירתה: ”הרגשתי-שלי דומה לזו של אדם, הטומן איגרת בתוך בקבוק ומשליך את הבקבוק לים. אולי יבוא יום והאיגרת תגיע אל החוף“.³⁵ מה רב אפוא המרחק בין לאה גולדברג, הנערה בת השש-עשרה מליטא, שמפרסמת טורי שיר תמימים אלה:

לֹא אוֹכֵל לְכַתֵּב סוֹנֵטוֹת.
וְהַשִּׁיר יוֹקֵד תּוֹסֵס,
וְהַלֵּב בָּאוֹר נִמֵּס,
וְהַכֵּל סָבִיב עָלָיו
לֹא אוֹכֵל לְשִׁיר סוֹנֵטוֹת.

הַעוֹלָם גָּדוֹל כְּמוֹ שֶׁמֶשׁ,
אֵין אֶסוֹר וְאֵין מֵתָר,
אֵין תֶּפֶל וְאֵין עֶקֶר,
טוֹב וְרַע – הַכֵּל נִפְתָּר
וְבוֹרֵר כְּאוֹר הַשֶּׁמֶשׁ.³⁶

– ובין המשוררת הבשלה, בת הארבעים וארבע, שמעמידה בשירי "אהבתה של תרזה די מון" קומפוזיציה שירית עשירה ומאתגרת כל כך!



איור מאת דוד פולונסקי: "לאה גולדברג", מתוך התערוכה והספר "דיוקן תל-אביבי"

לעיון נוסף

1. יורם ברנובסקי, "אל תבוז לסוגנוט, המבקר" – קיצור תולדותיו של הסוגנוט, שיר זה"ב", מאונים, ירחון לספרות, גיליון 5, כרך ע"ד, א' באדר תש"ס, פברואר 2000, עמ' 34-37.
2. דבורה ברגמן, שביל הזהב: הסוגנוט העברי בתקופת הרנסאנס והבארוק, מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח והוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1995.
3. דב לנדאו, התפתחותה של הסוגנוט בספרות העברית, דיסרטציה. אוניברסיטת בר-אילן, 1970.
4. Keith C. Cameron, *Louise Labé: Renaissance Poet and Feminist*, Berg, New York, Oxford, Munich, 1990.
5. Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des Femmes en Occident*, tome II : Le Moyen Age, Plon, 1991.
6. Patricia H. Labalme (ed.), *Beyond their Sex. Learned Women of the European Past*, New York University Press, New York, London, 1984.
7. Moshe Lazar, *Amour Courtois et "Fin'amors" dans la Litterature du XIIe Siècle*, C. Klincksieck, Paris, 1964.
8. François Rigolot, *Louise Labé Lyonnaise ou la Renaissance au Féminin*, H. Champion, Paris, 1997.

הערות

1. אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג", מתוך: פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, עורכות: רות קרטון-בלום וענת ויסמן, ספריית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, 2000, עמ' 135-151.
2. נתן זך, "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", נדפס לראשונה בדבר, 6.11.1959, מובא מתוך: לאה גולדברג, מבחר מאמרים על יצירתה בעריכת א. ב. יפה, הוצאת עם עובד וקרן תל-אביב לספרות ולאמנות, תל-אביב, 1980, עמ' 72.
3. שמעון זנדבנק, "לאה גולדברג והסוגנוט הפטרורקי", בתוך: שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האיחופית, המכון לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב והוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, תשל"ו, עמ' 122-150.
4. הלל ברזל, "לאה גולדברג – פרחי עצב: אהבה ופרֶדָה", בתוך: שירת ארץ ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג, ספריית פועלים, פואטיקה וביקורת, תל-אביב, 2001, 618-620.
5. טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, ספריית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1980, עמ' 126-130.
6. עמיה ליבליך, אל לאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1995, עמ' 196-225.
7. אלי שבדי, "אל השיר – וממנו הלאה: 'אהבתה של תרזה די מון' מאת ל. גולדברג", נדפס לראשונה בגזית, כרך י"ט, 1962, מובא מתוך: לאה גולדברג, מבחר מאמרים על יצירתה, עמ' 110-118. בהקשר זה מעניין לציין, כי אחת המחמאות

- היחידות שחולק זך לכתיבתה של לאה גולדברג מוסבת על קטע משיר י"א שבמחזור: "עד מה קולע יותר השיר בשעה שהוא יודע את סוד התמימות האמיתית ואף אינו מבקש להתקשט בנוצות פילוסופיות [...]..." (זך, עמ' 77-78).
8. יגלין, עפרה, קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, חיבור לשם קבלת תואר "דוקטור לפילוסופיה", הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל-אביב, אוגוסט 1997, עמ' 91-101 (להלן: "עבודת הדוקטורט"). עיקריו של החיבור ראו אור בספר אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג (להלן: אולי מבט אחר), בעריכת לאה שניר בהוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 2002.
9. הירשפלד, שם, עמ' 148.
10. ליבליך, שם. נראה, אגב, שזיהוי ביוגרפי זה מוטעה, אולי מפני שלרשות ליבליך לא עמד, בדעיכו, כל עזבונוה של לאה גולדברג. בהקשר זה יוזכר כי המתרגם והעורך אריה אהרוני שוקד על ההדרת כל יומניה של לאה גולדברג והבאתם לדפוס; הם צפויים להתפרסם בספריית פועלים במהלך שנת 2005.
11. קטע יומן שכתבה לאה גולדברג בראשית קיץ 1952. מובא מתוך ליבליך, עמ' 210-211.
12. ראו בספרה קולות רחוקים וקרובים: תרגומי שירה, ערך: טוביה ריבנר, הדפסה שנייה, ספריית פועלים, תל-אביב, 1976, עמ' 91-92.
13. גם יגלין, בעבודת הדוקטורט שלה, בעמ' 95 מעלה אפשרות זו, אם כי באופן לקוני בלבד.
14. קורות חייה של תרזה מאווילה (בספרדית: Santa Teresa de Jesus, בצרפתית: Thérèse d'Avila) מפורטים בהקדמה שחיבר יותם ראובני, בפתח תרגומו לספרה הדרך אל השלמות בהוצאת נמרוד, תל-אביב, 2003, עמ' 5-9. דבריו שימשו אותי כאן.
15. אהרון לירון (אלטשולר), הנצרות וארץ הקודש: מידע בסיסי ללומד ולמטייל, הדפסה חמישית, הוצאת צ'ריקובר, תל-אביב, 1997 (?), עמ' 245. תרזה מאווילה הוכתרה בתואר זה רק ב-1970, קרי כעשור ומחצה לאחר חיבור מחזור השירים, אך למותר לציין כי עוד קודם לכן נודעה כקדושה וכתביה זכו לתפוצה רחבה בכנסייה הנוצרית.
16. על אודות הפסל, הניצב בקפלה קורנרו בכנסיית סן-פיטרו, למדתי ממורתי פרופ' רות קרטון-בלום.
17. יגלין, עבודת הדוקטורט, עמ' 94-95; בספרה (בשינויי נוסח קלים) אולי מבט אחר – עמ' 53-54.
18. מחברת הסונטות מן הפורטוגלית, "ששם הקובץ שלה ניתן כהסוואה, כביכול תורגמו שיריה החושפניים מן הלשון הפורטוגזית" (יגלין, עבודת הדוקטורט, עמ' 106).
19. התרגומים ראו אור במסגרת סדרת "מבחר שירת העולם" שערך אברהם שלונסקי, בספר פרנצ'סקו פטררקה, מבחר שירים (מאיטלקית: לאה גולדברג), חייו ותקופתו (מסה מאת לאה גולדברג), ספריית פועלים – ספרי מופת, הוצאת הקיבוץ הארצי – השומר הארצי, מרחביה, תל-אביב, 1953. כל המובאות משיריו של פטררקה המופיעות בדברים אלה לקוחות מקובץ זה, ללא ציון מספרי העמודים.
20. ביניהם זנדבנק, עמ' 123; ריבנר, עמ' 127.
21. בשונה מן הסונט המכונה "שייקספירי" (ומקורו אף הוא, אגב, איטלקי) הנחתם בצמד שורות (קופלט), כמעין "חרוז בריח".
22. החריזה ה"קלאסית" של סופי הטורים היא אבבא, אבבא, אבבא, גדה, גדה. הסונט

- הראשון במחזור שלפנינו הוא הקרוב אליה ביותר (אבבא, באאב, גדה, גדה) וממנו והלאה הולכת החריזה ומתגוננת.
23. גליה ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1962, עמ' 125.
24. כל ההדגשות המופיעות כאן ובהמשך הן שלי, אלא אם צוין אחרת.
25. לאה גולדברג, לא זו בלבד שהכירה קונבציות שיריות אלה על בורין, אלא אף פירטה מקצתן בפני קוראיה במסגרת אודות פטררקה: "לטרובאדורים של הפרובינציאליים היתה מסגרת קבועה של פולחן האישה, שיש לבטא אותה בשירה, ולא עוד אלא שקבעו לעצמם כללים של נוהג לגבי הגבירה, אשר עליהם לפארה בשיריהם. [...] כך למשל אומר כלל ב': מי שאיננו יודע להסתיר את אהבתו איננו יודע לאהוב. כלל י"ג: האהבה שנתגלתה איננה בת-קיימה. כלל ט"ו: הטרובאדור חייב להחוויר, למראה גבירתו במפתיע. כלל ט"ז: לב הטרובאדור חייב להרטיט, בפוגשו את שאהבה נפשו [...]..." (פרנצ'סקו פטררקה: מבחר שירים, עמ' 72, ההדגשות במקור). סיכום מקיף של הקונבציות האופייניות לאותה פואטיקה מצוי במחקרו של רובו: Jacques Roubaud, *Les Troubadours: Anthologie Bilingue*, Collection « P. S. », Editions Seghers, 1980, pp. 1-57.
26. ישראל לוי, מעיל תשבץ: הסוגים השונים של שירת החול העברית בספר, המכון לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל-אביב והוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1980, כרך א', עמ' 19. בפרק התשיעי בספרו (כרך ב', בייחוד עמ' 287-310) מפורטים ציורי הלשון השכיחים בשירה העברית בספר – ומשותפים, בחלקם, גם לשירה החצרנית המערב-אירופית בכלל.
27. מובא מתוך שקספיר: הסונטות, תירגם שמעון זנדבנק, הוצאת הקיבוץ המאוחד – ספרי סימן קריאה, הספריה החדשה לשירה, תל-אביב, 1992, עמ' 136.
28. לאה גולדברג, אמנות הסיפור: עיונים בצורות הסיפור הקצר ותולדותיו, ספריית פועלים – כתבים, הוצאת הקיבוץ הארצי – השומר הארצי, מרחביה, 1975, עמ' 29-34.
29. אוקאסן וניקולט, תירגמה מן המקור הצרפתי וציירה לאה גולדברג, הוצאת ספרי תרשים ודביר, ירושלים ותל-אביב, 1966. אין ספק שלאה גולדברג הכירה יצירת מופת צרפתית וכלל-אירופית זו כאשר חיברה את מחזור השירים.
30. שם, עמ' 16.
31. שם, עמ' 27.
32. לאה גולדברג, "בחינות מסוימות של חיקוי ותרגום בשירה" בתוך מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית, עריכה ומבוא מאת אורה קוריס, הוצאת ספריית פועלים – ספרי דעת-זמננו, תל-אביב, 1977, עמ' 55.
33. רות קרטון-בלום, "קול האשה בחלון: דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג", בתוך: פגישות עם משוררת, עמ' 32-45.
34. עמוס עוז, מתחילים סיפור, הוצאת כתר, ירושלים, 1996, עמ' 11-12.
35. גליה ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל-אביב, 1962, עמ' 126.
36. "מזמור לאור" (שירים 3 ו-4), נדפס לראשונה בכתב העת נתיבות, ב-1927.1.3. מובא מתוך לאה גולדברג: שירים, כרך ג', ערך: טוביה ריבנר, ספריית פועלים, מהדורה חדשה ומתוקנת – 1986, הדפסה שביעית – 2000, תל-אביב, עמ' 98-99.