

דפים למחקר בספרות

כרך 18



החוג לספרות עברית והשוואתית
אוניברסיטת חיפה

המשתתפים ברפדים למחקר בספרות 18
(לפי סדר האל"ף-בי"ת)

ד"ר ענת ויסמן, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
פרופ' יוסף טובי, אוניברסיטת חיפה
מר גדעון טיקוצקי, אוניברסיטת תל אביב
פרופ' רנה לפידוס, אוניברסיטת בר-אילן
ד"ר עדיה מנדלסון-מעוז, האוניברסיטה הפתוחה
ד"ר סיגל גאור-פרלמן
ד"ר קארין נויבורגר, האוניברסיטה העברית
ד"ר ענת קופלוביץ-ברייר, אוניברסיטת בר-אילן
פרופ' יגאל שוורץ, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
ד"ר תהילה שוורץ-אלטשולר, המכון הישראלי לדמוקרטיה והמכללה האקדמית הדסה, ירושלים
ד"ר רונית שושני, אוניברסיטת בר-אילן
ד"ר אלחנן שילה, מכללת ספיר ומכללת דוד ילין

ספר שיריה של לאה גולדברג על הפריחה כפלימפססט

גדעון טיקוצקי

ספר שיריה של לאה גולדברג על הפריחה ראה אור בפברואר 1948, כשלוש שנים לאחר סיום מלחמת העולם השנייה וכשלושה חודשים לפני הקמת המדינה, בעצם ימי מאבק הדמים לעצמאותה. רוב שיריו נכתבו לאחר מלחמת העולם, אולם נכללו בו גם שירים שנכתבו בתחילתה. הספר עומד אפוא בצומת היסטורי: שיריו נוצרו בשנים שהיו מן הגורליות ביותר במאה העשרים. לכאורה, העובדות הללו משניות להבנת הספר, משני טעמים. הטעם הראשון הוא שבשירי הספר מפעמת רוח הסימבוליזם, אשר חתר, כידוע, לעקירת השיר מן ההקשר ההיסטורי־מיידי שלו ולהעתקתו אל משמעות אוניברסלית ועל־זמנית. לא בכדי אין בשולי השירים בספר שלפנינו (כבשירת גולדברג ברובה המכריע) תאריכים או מקומות. ציון הפרטים הללו רווח ברומנטיקה – גתה מצווה על אקרמן, המשורר יד־מינו, לציין מתחת לכל שיר את יום חיבורו משום שהדבר יפה 'לשמש גם מעין יומן לכל אשר איתך' (אקרמן 2000, 29) – וזאת מתוך תפיסה שראתה בשיר פיסת מציאות או תיעוד לנפש האמן ברגע נתון. הטעם השני הוא שבתחילת המלחמה, ברשימה שנשאה את הכותרת 'על אותו הנושא עצמו' ועוררה פולמוס בקריית ספר העברית, הכריזה גולדברג שלא תכתוב 'שירי מלחמה', כלומר שתימנע מייצוג ישיר של המלחמה בשירתה ותמשיך לכתוב שירים סימבוליסטיים ברוחם (גולדברג 1939).¹ כחסידה נלהבת של הגישה שדגלה ב'אמנות לשם אמנות', בעיקר בתחילת דרכה, ייצגה גולדברג קו מודרניסטי־קוסמופוליטי נועז בספרות העברית, שעד אז הייתה ברובה שלוחה של האידיאולוגיה הציונית וקידשה את ההיחזות בארץ ואת עבודת האדמה. ואכן, גולדברג התבלטה כאמנית אינדיווידואליסטית בחברה שהייתה גברית־קולקטיביסטית ביסודה ושקועה עד למעלה ראש ב'בניין אומה'. למרות שני הטעמים הללו, אי־אפשר לקרוא את הקובץ על הפריחה שלא על רקע זמנו. לכוחות החיצוניים שפעלו על הספר הייתה משמעות כה רבה עד שהם שינו מעיקרם את נתוני היסוד שלו: המלחמה מנעה מגולדברג להמשיך בקו המשתבלל של 'אמנות לשם אמנות' וקירבה את שיריה אל תקופתם. הספר הזה הוא אפוא מקרה־מבחן מרתק למתח שבין השירה לבין הזמן, בין האסתטיקה לבין ההיסטוריה.

1 על הפולמוס ראו בעיקר אצל ריבנר 1980, 69-75; יפה 1984, 98-108; יגלין 1997, 111-116; חבר 2000, 116-120 (ובנוסף מקוצר מעט: חבר 2001, 40-41); דורמן 2001, 138-151, 161; שביט 2007, 10-19; גורדינסקי 2009, 148-151.

כמבוא להבנת העולם הרוחני של גולדברג, כפי שהוא משתקף בשירי על הפריחה, עשויים לשמש דבריו של הסופר האוסטרייהודי סטפן צווייג בפתח ספרו העולם של אתמול: זיכרונות של בראירופה. אף על פי שצווייג היה מבוגר מגולדברג בדור שלם (הוא נולד ב־1881, היא ב־1911), הוא חווה על בשרו, כמוה, את שתי מלחמות העולם ואת השבר הגדול של התרבות האירופית ההומניסטית. שניהם גדלו על ברכי התרבות הזאת והעריצו אותה, ושניהם עמדו נדהמים לנוכח חורבנה. עם עליית הנאצים לשלטון נאלץ צווייג לגלות מאוסטריה ונדד ללונדון, לארצות הברית ולברזיל, שם התאבד בפברואר 1942. זמן קצר קודם לכן השלים את כתיבת זיכרונותיו. כך כתב בהם, בין השאר:

לאו דווקא על גורלי יוספר, אלא על גורלו של דור שלם – הדור שלנו, שנשא מטען גורלי שלא נשא אולי דור אחר במרוצת ההיסטוריה. כל אחד מבינינו, גם הקטן והדל, נודעזע עד מעמקי ישותו על ידי התפרצויות הגעש, שפקדו כמעט ללא הפוגה את אדמת אירופה. [...] המכורה שבחר לבי, אירופה, אבדה לי, לאחר ששלחה יד בנפשה וביתרה עצמה בפעם השנייה במלחמת אחים. על כורחי הייתי עד לתבוסה שאין נוראה ממנה של התבונה, ולניצחון הפרוע ביותר של החייתיות בכרוניקה של הימים. [...] בפרק הזמן הקצר, מאז בצבצה חתימת־זקני ועד שהתחיל להאפיר, ביובל שנים זה, נתרחו יותר תמורות וגלגולים קיצוניים משנתרחשו בעשרה דורות. [...] נגזר עלינו לחוות כמות מאורעות, שכרגיל ההיסטוריה מחלקת אותם בחסכנות, פעם לארץ אחת ופעם למאה אחת. [...] מה לא ראינו, לא חוונו, לא כאבנו? חרשנו מאל"ף עד ת"ו את הקטלוג של כל האסונות האפשריים (ועדיין לא הגענו לעמוד האחרון). [...] בין היום הזה שלנו, לבין האתמול והשלשום, נתמוטטו כל הגשרים (צווייג 1982, 7-9).²

למקרא הדברים האלה בפרוזה מהדהדים צירופיה השיריים של גולדברג על 'עֲדֵי הַתְּבַעְרָה' ו'הַלּוּמֵי הַפְּחָד' מן הספר על הפריחה (ב, 29),³ ועל דרך הניגוד, גם שורה אופטימית שכתבה בצעירותה, שנים לפני מלחמת העולם השנייה, בספר ביכוריה טבעות עשן, שראה אור בשנת 1935: 'יְשָׁרִים וְגִבְהִים הַגְּשָׁרִים בֵּין אֶתְמוֹל וּמָחָר' (א, 53). שורה כזאת ודאי לא ניתן היה לכתוב לאחר קו השבר שחרצה המלחמה בהיסטוריה ובביוגרפיה של בני הדור ההוא.

צווייג אינו רק מקונן על הגורל שהתאכזר אל דורו. בהמשך נוסף לדבריו ממד מפתיע:

ההצלחה האירה פניה יותר לדור הורי וסבי, והם חיו את חייהם בקו ישר וברור, מראשית עד סוף. אף על פי כן, איני יודע אם אני מקנא בהם. הד קלוש בלבד הגיע אליהם מהמרירות האמיתית שבחיים, מהמוזימות של הגורל ומכוחותיו, ולמעשה חיו ליד המשברים והבעיות המרטשים את הלב, אבל מרחיבים אותו בו־בזמן! כל שעה בשנותינו הייתה קשורה בגורל העולם. אבל דבר לא ניתן לנו במתנה. שילמנו את מחיר הכול במלואו (צווייג 1982, 31).

2 כאן ובהמשך, כל ההדגשות במקור, אלא אם כן מצוין אחרת.
3 מאכן ואילך, מספרי עמודים בסוגריים ללא ציון שם המקור מפנים כולם למהדורת כל שירי לאה גולדברג בעריכת טוביה ריבנר (גולדברג 2000).

הדואליות הזאת של קינה בצד התפעמות ('המשברים והבעיות המרטשים את הלב, אבל מרחיבים אותו ב־בזמן!') מאפיינת רבים משירי על הפריחה, והיא באה לידי ביטוי בשורות כגון 'ובכלותי הייתי מאשרת' (א, 47), בכותרת מחזור השירים 'הגיהנום המאושר' (א, 76-73), בצירוף 'וְנֶעַה מְאֻשְׁרֵת' (ב, 93) ועוד. אוקסימורונים אלה רווחים בספר שלפנינו ומייצגים מהות דואלית עמוקה, המשתקפת גם בשם הספר. בקריאה ראשונה מתפרש השם כאופטימי מעיקרו, שהרי לפריחה נלוות בהכרח קונוטציות חיוביות, אבל בקריאה נוספת מתברר שהמילה 'פריחה' נתונה כאן בתבנית של אלגיה קלאסית – 'על הפריחה' (כמו, לדוגמה, באלגיה 'על החולף' של המשורר הגרמני הוגו פון הופמנסטל, שזיכר כאן בקצרה).⁴ בנוסף על כך ברי ששם הספר מתכתב עם שירו האלגי של ביאליק 'על השחיטה', שנכתב בעקבות פוגרום קישינב ב־1903. אחיזתאומו של 'על השחיטה' הוא השיר 'בעיר ההרבה', שנכתב באותם ימים ובאותן נסיבות. הדובר ב'עיר ההרבה' מתריס כנגד הטבע על שהוא ממשיך להפגין את יופיו כאילו לא אירעו כל הזוועות המתוארות בשיר: 'וְלִבְלָבוּ הַשָּׁמַיִם לְנִגְדָּךְ וְזִלְפוֹ בְּאֶפְךָ בְּשָׁמַיִם, / [...] / כִּי־קָרָא אֲדָנַי לְאֲבִיב וְלִטְבַּח גַּם־יַחַד: / הַשָּׁמַשׁ יִרְחַה, הַשֶּׁשֶׁה פְּרָחָה וְהַשֹּׁחַט שָׁחַט' (ביאליק 2004, 254). גם בספרה של גולדברג על הפריחה קיים ניגוד מתמיד בין הפריחה לבין המוות, וגם כאן בנסיבות היסטוריות, אבל ניגוד זה מקבל משנה חשיבות ומוצב כבסיס הפילוסופי והאתטי של הספר.⁵

על הפריחה ועל הקמילה, על הסימבוליזם ועל הרומנטיקה: לאה גולדברג ואברהם בריצחק

זמן קצר לפני מותו ביקרה גולדברג את המשורר הנערץ עליה אברהם בריצחק (זוּנָה) בסנטוריום שבו אושפז. גולדברג ביקשה להסיח את דעתו של בריצחק מייסורי מחלתו הממארת וסיפרה לו על מראָה מרהיב שנגלָה לה בדרכה אליו – פריחת עץ יקרנדה סגול מעל לגג אדום של איזה בית, 'והפריחה הייתה כה קלה ורעננה', תיארה באוזניו, נפעמת, 'כעשן כחלחל בשמיים חיוורים שלאחר שקיעה'. בריצחק השחפני חיך תחילה למשמע הדברים האלה והתפעל מיפי הפריחה, אולם אז לבשו פניו לפתע צורה של סבל גדול והוא הפטיר: 'כן, זה נורא: ככל אשר תגדל הפריחה, כן תגדל גם הקמילה שאחריה'. 'ואני ידעתי', מספרת לאה גולדברג בזיכרונותיה, 'כי זוהי אחת מפגישותינו האחרונות' (גולדברג 2009, 15).⁶

4 על פי פירושו של עוזי שביט לשמו של מחזור השירים 'על הנזק שבעישון', וראו בתוך גולדברג 2008, 17, וכן אצל ריבנר 1980, 227, הערה 268; יגלין 1997, 89-90.

5 במקום אחר ראוי לעמוד גם על הזיקות שבין על הפריחה לבין על מְלָאָה, ספר שיריו של אברהם שלונסקי שראה אור באוגוסט 1947. תודתי לעוזי שביט על הבנתו זו.

6 לקראת סיום הספר פגישה עם משורר שב ונזכר עניין הפריחה והקמילה בהקשר אחר: 'פעם אחת דיבר עמי קשות על אחד השירים שפרסמתי בעת ההיא. [...] החל להוכיחני, שאני עושה שגיאה באתו

השיחה בין שני האנשים הנמצאים איש עם חיו משני עברי הזמן – היא אישה בת שלושים ותשע שאמנם כבר חוותה סבל רב אבל כל החיים עוד לפניה, והוא אדם כבוי בן שישים ושבע על ערש דווי – היא שיחה על החיים והמוות, על החיים שבכוחם להתנגד לרגע אחד למוות (היופי שבפריחה) ועל המוות המצוי בתוך החיים (הקמילה הגלומה מראש בפריחה). ברובד נסתר יותר זו שיחה בין שתי אסכולות אמנותיות: הרומנטיקה והסימבוליזם. במסטה 'הערות לאסטיקה של הסימבוליזם' השוותה גולדברג יצירות משני הזרמים האלה והבחינה במקום השונה שתופס בהן המושג 'תהום'. ביצירות רומנטיות רבות, קבעה גולדברג, האמן נמשך אל התהום ואפילו יורד אליה אולם הוא תמיד חש חובה לעצמו לעלות ממנה 'ולגלות מחדש את השמים הנצחיים מעלינו', ואילו בשירת בודלר ויוצרים סימבוליסטים אחרים, 'התהום היא על פי רוב צלילה גמורה בתוך מעמקים שאין חוורים מהם, ופעמים זוהי גם הדרך אל האין' (גולדברג 1977, 64-65). גם מושג ה'יפה' מבדיל בין שני הזרמים, טענה המשוררת. אמנם בשניהם שמור מקום של כבוד להערצת היפה, אך בשעה ש'הרומנטיקן מעמיד את היפה מול התהום ככוח אנטגוניסטי', הסימבוליסט מתפתה אחר היופי החושני וצולל באינסוף. כראיה לדבריה היא מזכירה את זעקתו של דוסטויבסקי, 'היופי יציל את העולם', ומעמתת אותה עם דברי בודלר בשירו 'הימנון ליופי' על כך שאחת היא לו אם היופי בא מן השמים או מן התהום, כל עוד 'מפלצת אדירה נוראה, תמימה' זו פותחת עבורו את הפתח לאינסוף (שם, 66-67). אם כן, בשיחתה עם בן-יצחק מחזיקה גולדברג בעמדה רומנטית ביסודה ותופסת את היופי, את הפריחה, כחבל הצלה (זמני, כמובן) מתהום המוות, ואילו בן-יצחק, כדרך הסימבוליסטים, נסחף עם היופי אל התהום.

לדיאלוג בין גולדברג לבין בן-יצחק על הפריחה ועל הקמילה, על שלל משמעויותיו, קדם מונולוג שעל שמו קרוי הספר שלפנינו. הכוונה למחזור השירים 'על הפריחה' שגולדברג פרסמה בסוף שנת 1940.⁷ בראש המחזור מתנוססת הקדשה לבן-יצחק, ובאחד משייריו, שיר ז, מתוארת דמותו, ככל הנראה. והנה, במונולוג זה, שקדם בעשור לשיחתם, גולדברג מגלה דווקא נטיות סימבוליסטיות מובהקות (ברייסוף 2000), הניכרות בין השאר

שיר, בראותי בטבע רק את השמחה שבו. הוא דיבר על ההדפּעמיות של כל פרת, על הקמילה, על הטרגי שביופי הזה של הפרחים, שאין לו שום אמצעי להכיר את עצמו. ולמחרת קיבלתי זר פרחים, ז'יפּופיליה לבנה [...] (גולדברג 2009, 67-68).

7 המחזור פורסם בקובץ 6 פרקי שירה שראה אור בספרית פועלים בעריכת שלונסקי, לצד יצירותיהם של רפאל אליעז ('שלושה קולות'), נתן אלתרמן ('שיר ארבעה אחים', מתוך 'שיר עשרה אחים'), יוכבד בת-מרים ('בשולי הימים'), אלכסנדר פן ('ברקיע השביעי, פרשיות מאהבה ואהבות') ושלונסקי עצמו ('שירי הלחם והמים'). בקובץ לא צוינה שנת הפרסום. ניתן לתארך את מועד צאתו לאור לפי יומניה של לאה גולדברג – ב־10 בינואר 1941 שיתף אותה בן-יצחק ברשמיו למקרא הקובץ (גולדברג 2005, 271) – וכן לפי מודעות בביטאון השומר הצעיר, שהקובץ חולק כמתנה למנוייו: ב־27 בנובמבר 1940 פורסמה שם מודעה המכריזה כי ניתן להשיג את הקובץ 5 פרקי שירה (כך במקור); בפירוט שמות המשתתפים לא נזכר או שמו של רפאל אליעז.

בדרך המיסטית שבה מתואר האהוב – כאמור, אולי בנדמותו של בן-יצחק – ככזה ש'פֶל הפוככים ירְדִים לְפָרוֹחַ / בְּדוּמִית יְדִיךָ הַהוֹזוֹת' (ב, 27). היופי צולל אפוא אל התהום.

גולדברג ובלוק בין בן-יצחק לשלונסקי

במקביל לכתיבת אחדים משירי על הפריחה העמידה המשוררת עם אברהם שלונסקי את שירת רוסייה, אסופה מקיפה, ראשונה מסוגה בשירה העברית, של תרגומים מיצירת משוררי 'דור הכסף' ברוסיה. לשניהם שימשה עריכת האנתולוגיה מפלט מהשיתוק היצירתי שאחו בהם עקב המלחמה (אצל שלונסקי, האֶלֶם – זו הייתה כותרת אחד השירים היחידים שפרסם בשעת המלחמה – היה מובהק יותר משהיה אצל גולדברג, שבכל זאת המשיכה לפרסם שירים, אם כי במספר נמוך בהרבה מכפי שפרסמה בעבר).⁸ התקנת התרגומים ועריכת הספר גם סייעו לשניהם להמשיג את התווה ובוהו של זמנם באמצעות שירה שהתחברה בתקופה קודמת של חוסר ודאות – ימי המהפכות ברוסיה ומלחמת העולם הראשונה.⁹ על רקע זה יש לקרוא את דברי השניים בהקדמה לספר, שראה אור במאי 1942 ועד מהרה הטביע חותם ייחודי בתרבות הארץ-ישראלית והישראלית:¹⁰

הארכנו את הדיבור על שירתו של בלוק. הבמקרה? הנה קבענוה כחוט השדרה בספר הזה, בזכות צירופה המיוחד שיש בו כדי לסמל את השירה בכללה – כל שכן את השירה הרוסית המקובצת בזה. זהו הניגון. זהו השורש [...]. הדבר הראשון אשר קירב את בלוק אל התקופה היה רגש המורא הגדול. פחד מפני ניחוש הפורענות – הוודאית באותותיה, המוחשית בקירובה (= בהתקרבותה) הנושף ובה (שלונסקי וגולדברג 1942, יד).

הארכנו את הדיבור על שירתו של בלוק. הבמקרה?! דומה שלא במקרה. גולדברג מספרת בזיכרונותיה על אברהם בן-יצחק על אודות מעורבותו העקיפה-אך-חשובה בעריכת שירת רוסייה (מעורבות הבולטת בייחוד על רקע אישיותו ההימנעותית), ובאותו הקשר היא מציינת שהוא 'אהב את בלוק' ומצטטת את דבריו: 'עד כמה שיכול אני לדון, היה הוא האריאל של השירה הרוסית' (גולדברג 2009, 64-65). ודאי גם היא הופתעה לשמע הדברים האלה מפי בן-יצחק, שלא ידע רוסית והיכרותו עם השירה הרוסית, כל כמה שהייתה רחבה, באה מכלי שני – באמצעות מכרים רוסיים אחדים ובזכות קרבת השפה

8 בשנים 1941-1944 פרסמה גולדברג כארבעים שירים חדשים בלבד – מספר המשתווה ליבול השירי שלה בשנת 1938 לבדה או בשנת 1939, עד פרוץ המלחמה. להרחבה על כך ראו טיקוצקי 2009, 198; גורדינסקי 2009, 147-148. שירו של שלונסקי 'אלם' נדפס בביטאון השומר הצעיר 9, 9.11.1939, וראו שלונסקי 2002, 15.

9 דיווח על הופעת הספר נמסר במדור 'בספרות ובאמנות' של העיתון דבר, 4.5.1942, עמ' 4.

10 בעיקר בשירת 'דור הפלמ"ח'. על מעמדו הנפלא של הספר ראו, בין השאר, דברי משה דור בסוף המהדורה הפקסימילית של שירת רוסייה מ-1983 (דור 1983, 201-203) ודברי חיים גורי בתוך ברעם 2007, וכן ברונובסקי 2006, 74-79.

הפולנית לרוסית (שם, 63). בין כך ובין כך, בן־יצחק, המשורר הוותיק והנערץ עליה כעת, נתן לגולדברג לגיטימציה מפתיעה לשוב אל מי שהיה שנים ארוכות בצעירותה המשורר האהוב עליה מכל משוררי העולם. בן־יצחק היה עבורה 'מחזיר אהבות קודמות'. בלוק היה אפוא, למשך תקופה קצרה בתחילת שנות הארבעים, הנקודה שבה נפגשו שלונסקי, גולדברג ובן־יצחק, אבל זה היה מפגש מדומה וקצר מועד, כי בלוק של שלונסקי היה שונה מאוד מבלוק של גולדברג ובן־יצחק. גולדברג, וקרוב לוודאי גם בן־יצחק, תפסו את בלוק בעיקר כסימבוליסט והעדיפו את שירתו המוקדמת, בשעה שעבור שלונסקי היה בלוק בעיקר משורר המהפכה – בלוק המאוחר, המשורר שכתב את 'סקיתים' ו'שנים עשר'.¹¹ בלוק מסמן אפוא גם את נקודת המעבר של גולדברג, בעצם ימי חיבור על הפריחה, מאזור ההשפעה הרוסי־שלונסקאי אל אזור ההשפעה הגרמני־בן־יצחקי.

בן־יצחק, שגלה מאוסטריה בקיץ 1938 בעקבות ה'אנשלוס' והשתקע בירושלים, נעשה עד מהרה לדמות הדומיננטית בחייה של גולדברג. 'פגישה זו הפכה את חיי על פיהם', כתבה ביומנה (גולדברג 2005, 276). עם בואו ארצה קיבל אותו טוריס, כתב העת של חבורת היוצרים המודרניסטים 'יחדיו', בראשותו של שלונסקי, בברכה חמה. לכאורה, בן־יצחק היה בשר מבשרם של משוררי 'יחדיו' ומעין 'אב שירי' עבורם, מי שכבר שנים רבות לפניהם כתב בנוסח הקרוב ללבם. אלא שעד מהרה סר חנו מעליהם.¹² בספרה פגישה עם משורר, שראה אור לראשונה בשנת 1952, העידה גולדברג:

לא פעם אחת בלבד שמעתי מפי רבים: 'וכי מה הוא חושב לו, באמת...!', 'מה הוא מעמיד פנים של אריסטוקרט!...', 'מי הוא, שהוא כך?!' [...] נכונה אני להישבע, שאיש מאלה אשר דיברו

11 תודתי לעוזי שביט על הבחנה חשובה זו. באסופה, המחזיקה מאה ושישים עמודי שירה לערך, הוקדשו עמודים ספורים לכל משורר, למעט שניים – מִיקוֹבְסְקִי (עשרים עמודים) ובלוק (עשרים ושישה עמודים). ודוק: מתוך אחד עשר שיריו של בלוק שנכללו בקובץ, רק אחד תורגם בידי גולדברג, למרות קרבת הנפש הגדולה שחשה לשירתו. אחת הסיבות לכך היא שכמה משיריו של בלוק כבר תורגמו בעבר בידי שלונסקי, ראו אור בבמות שונות וכונסו כאן לראשונה.

12 ישראל זמורה, מאנשי החבורה, כתב ביומנו: 'אמש הביא ליפשיץ את ד"ר זֶוְנָה ל"אָרְט': אדם מטורזן, גם המשקפיים על אפו "פיוטיים"־מטורזנים; סגור מאוד, כמעט שלא ניתן לדבר איתו. אולי רק בפגישה ראשונה?'. זמורה מיהר לשאול את ג' שופמן, שאף הוא הגיע ארצה באותה תקופה מאוסטריה, 'אם מכיר הוא את א' בן־יצחק. ענני כי הוא "poseur" (= מעמיד פנים), מקיף את עצמו בנימבוס', כלומר בהילה. זמורה לא הסתפק בתשובתו של המספר הנודע והמשיך לברר. 'הלכתי לא' ברש לשאול אותו אם הוא יודע היכן נדפסו שירי א' בן־יצחק; הוא אמר לי כי הוא מושפע מריילקה ומהפונטנל ואפילו העתיק מהם שורות לתוך שיריו; בכלל צחק לו' (זמורה 1973, 114-115, רשומות יומן מאוקטובר 1938 ומפברואר 1939). גולדברג, לעומתם, ראתה בבן־יצחק את 'המשורר העברי הראשון, אשר מחוג השעון שלו הורה לא את הזמן היהודי הספציפי בלבד, אלא את הזמן שהיה אותה שעה לספרות העולמית' (גולדברג 2009, 73). האם העמיקה לראות יותר מעמיתיה? ואולי רצתה לראותו כך, ולכן העמיסה על המהגר הערירי והחולה, שעמד במחצית השנייה של שנות החמישים לחייו, איוז דמות אידיאלית של משורר שציירה בעיני רוחה? ראו על כך גם ליבליך 2010.

כך לא היה מסוגל, אף לא רצה, לחיות בעולמו הטרגי אפילו יום אחד... אבל אולי במעמקי נפשו מתאוה לפעמים כל חנווני קטן ושבע להמיר את גורלו בגורל אדיפוס שניקרו את עיניו ובלבד שירגיש שהוא מלך.

פעם אחת אמר לי אחד מאלה (אדם חביב מאוד בדרך כלל), כשמשטמה כבושה ועלבון גדול מחלחלים בקולו: 'הוא בתכלית הפשטות – Hochstapler! [נוכל, גרמנית]' (גולדברג 2009, 19).

אותו 'אדם חביב מאוד בדרך כלל' הוא לא אחר מאשר שלונסקי, כפי שמסגירים יומניה של גולדברג: 'אחר כך החל אברהם [שלונסקי] לדבר עליו [על בן-יצחק] במרירות מסותרת מאחורי אירוניה. שוב צצה המילה האידיוטיה [...] "הוֹכְשְׁטַאפְלֶר" (גולדברג 2005, 274). ואמנם, כמידת התקרבותה לבן-יצחק כן מידת התרחקותה משלונסקי. לבחירתה של גולדברג להתקרב אל בן-יצחק נודעת אפוא משמעות החורגת מן המישור האישי: שלונסקי היה שושבינה של גולדברג בשירה הארץ-ישראלית, האדם שהסדיר את עלייתה ארצה ודאג לפרסם כאן את ספר שיריה הראשון, ואילו בן-יצחק החזיר אותה אל עולמה התרבותי של אירופה, ובייחוד אל הסימבוליזם הגרמני והרוסי (בריוסף 2000). 'הסימבוליזם הרוסי', סיפרה לימים על התוודעותה אל שירת בלוק בגיל חמש עשרה, 'גילה אפשרויות של ביטוי והרגשת עולם, אשר ניהשתיה, מן הסתם, גם לפני כן, אך לא ידעתי שיש לה ביטוי והגשמה בלשון אדם. נאחזתי בבלוק כבהצלה והוא האיר לי באור אחר כל מה שקראתי עד אז' (גולדברג 1955).

עקבותיו של בלוק בשירי על הפריחה

השפעתו של בלוק ניכרת ברבים משירי על הפריחה. הספר נפתח במחזור 'משירי הנחל', שבראשו מובאה ממחזור השירים של פול ורלן, 'אריות אבודות' ('Ariettes oubliées'): 'מקהלת קולות קטנים'¹³ בלוק העיד שהמוזיקה של ורלן הייתה מרכזית לשירתו ואף כתב שיר ששמו 'קול מן המקהלה', שם מסמל קול אחד יחיד במקלה את הקול הכללי-

13 מחזור שירים זה פותח את קובץ שיריו של ורלן, *Romances sans paroles* (רומנסות בלי מילים). כמו המחזור 'משירי הנחל' של גולדברג, שהתפרסם בשנים 1945-1946, כך גם מחזור שיריו של ורלן, שנדפס באביב 1872, ביקש לשחזר את 'קול העולמות האבודים' (א, 247) בשעה שמקהלת הקולות הרמים מאוד של המציאות בת הזמן נשמעת היטב: אצל ורלן – שלטונה קצר הימים והעקוב מדם של הקומונה הפריזאית, המשבר האישי שבו היה נתון עקב אהבתו לארתור רמבו והמשבר שעבר על האסכולה הפארנאסית כולה (Adam 1953); אצל גולדברג – מלחמת העולם השנייה והתפרקות חברות 'יחידו'. שירו של ורלן נפתח בטורים הבאים, בתרגומי החופשי: 'זוהי ההשתלהבות העורגת, / זוהי הלאות המאוהבת, / זוהי הסמרמורת העוברת בעצים / בין לפיתת המשבים, / זו היא ששרה, אל האמירים המאפירים – / מקהלת הקולות הקטנים' (Verlaine 1965, 191). לימים הולחנו אחדים משירי המחזור בידי קלוד דביסי (Debussy) ובידי קמיל סן-סנס (Saint-Saëns), ואפשר שגם כך התוודעה גולדברג, חובבת מושבעת של יצירת דביסי, אל שיריו אלה של ורלן. עוד על גולדברג ודביסי ראו בקצרה אצל טיקוצקי 2010.

אנושי – ממש כפי שאצל גולדברג, במחזור 'משירי הנחל', דווקא הקולות הקטנים הם הקולות החיוניים ביותר והנצחיים. וכרבים משירי בלוק, אף שירי על הפריחה זרועים כוכבים, ובייחוד כוכבים ירוקים: 'פְּבֵר פְּבָה פְּאַפֶּק / פּוֹכֵב יִרְקֵק' (ב, 21), 'נִצָּן יִרְק וְרַךְ שְׁלִשְׁמִים' (ב, 30), 'נוֹטְפִים פּוֹכְבִים יִרְקִים / לְאֵט – פְּהֵלֵם הֶלֶב' (ב, 87), 'יִרְטִיטוּ / פּוֹכְבִים יִרְקִים וְלַחִים' (ב, 97). מקורם של הכוכבים הירוקים הללו – שאינם קיימים במציאות, האסטרונומים והפיזיקאים יבטלו את אפשרות קיומם כלאחר יד – נעוץ ככל הנראה בשניים משיריו של בלוק, 'מאי' ו'זמר', וכן במאמר 'איזמן' שראה אור באוקטובר 1906 ובו דימה בלוק את המציאות הרוסית בת זמנו לפְּרֵשׁ אבוד הנע במעגל בין ביצות יער כשרק כוכב ירוק אחד מלווה את תנועתו. אך בעוד אצל בלוק נלווית לכוכב הירוק על פי רוב משמעות שלילית (Тарановский 1980),¹⁴ אצל גולדברג נקשרת בו תקווה: במחזור 'על הפריחה' מבשר הכוכב הירוק את 'אביב העולמות', ובהופעותיו האחרות בשיריה הוא מסמל את היופי המוחלט, הבלתי מושג, כמעין אידיאל של השירה. בעיזבונה של גולדברג נמצאה סונטה קצוצה (בת 13 שורות, 'סונטת אהב"ה', בלשונה), שמועד כתיבתה אינו ידוע ושמה 'משירי הכוכב הירק':

לא פֵל הכּוֹכְבִים כְּאַלֶּה, לא פֵלֵם,
אך הָאֶחָד הַזֶּה, אֲנִי נִשְׁבַּעַת
הִיָּה כְּצִיץ יִרְק מוֹל הָעוֹלָם
בְּדַמְדוּמֵי שְׁחָרִית בְּשָׁמֵי הַבַּהֵט.

ריחו פְּרִיחַ עֲשָׂבִים טְלוּלִים
עִם יִקִּיצָה חֲפְשִׁית, קִיִּצִית, מְפַתַּעַת
מַתַּחַת לְשָׁמַיִם הַגְּדוּלִים,
בְּעוֹד הַבְּקָר מְהַסֵּס לְגַעַת

בְּאוֹר צוֹנֵן שְׁבַע אֲשֶׁר הֶחְלוּם.
ריחו פְּרִיחַ צְבָעוֹנֵי אָדָם
עֲמֵק בְּדָשָׂא לַח. אֲנִי נִשְׁבַּעַת
שְׁכָל חֲלוּמוֹתֵינוּ הַטּוֹבִים
יִוֹדְעִים אֶת סוֹד רִיחָם שֶׁל פּוֹכְבִים. (גולדברג 2008, ב, 98)

המטען החיובי הנלווה לאזכור הכוכב הירוק בשיר החותם את המחזור 'על הפריחה' מובהר עוד יותר למקרא שירו הנודע של אוסיפ מנדלשטם על הכוכב הירוק של פֶּטְרוֹפּוֹלִיס, הלא היא סנט פטרבורג. מנדלשטם כתב את השיר בשנת 1918, ככל הנראה בהשראת

14 תודתי ליעל טומשוב על שתרגמה עבורי את המאמר בתבונה ובידענות.

הכוכב הירוק של בלוק, כשביקש לבפות את ירידת קרנה של עירו בשנה שבה הכריז
לנין שמוסקבה תהיה לבירה, במקום סנט פטרבורג (Mandelstam 1973, 23-24):

בגבה הנורא תלום ארצי יקדת,
כוכב צלול-ירק פורת.
היה, לו כוכבת את, – לרם ומים אַח,
אַחיה, פטרופוליס, גוע. (שלונסקי וגולדברג 1942, 121)¹⁵

הן מחזור השירים של גולדברג והן שירו של מנדלשטם נכתבו בסיטואציה היסטורית
משברית, שניהם מונעים מכוחו של אסון מנוחש, אסון שהלב מנבא אותו אך העיניים
טרם חזו בו, ובשניהם תופסת מקום מרכזי חוויית העמידה מנגד וחוסר היכולת למנוע
את האסון ההיסטורי הממשמש ובא.

גולדברג נדרשה ליצירתו של בלוק סמוך למלחמת העולם השנייה דווקא משום
שכתיבתו ענתה על שאלות עקרוניות שהמלחמה עוררה. בלוק צפה את 'חורבן ההומניזם'
בנאום הנודע שזו כותרתו, ובנאום במלאת שמונים וארבע שנה למות פושקין עסק
בהרחבה בכאוס המייסר שמתוכו נולדת ההרמוניה ודיבר על ייעודו של המשורר ליצור
צורה – 'קוסמוס', בלשונו – מתוך הצליל הצורם, הכאוס. בנוסף על כך, בטענתו כי
'הסימבוליזם הרוסי הינו הסיום-המשלים, המזהיר ביותר, של הרומנטיקה' הוא סיפק
לגולדברג נוסחה שבכוחה ליישב את ההתלבטות בין הרומנטיקה לבין הסימבוליזם
(גולדברג 1977, 253). אפשר שמכל הסיבות הללו בחרה גולדברג דווקא בכותרת 'על
אותו הנושא עצמו' לרשימתה שהציתה את הפולמוס על השירה בימי המלחמה, שכן זוהי
פרפרזה על שורה של בלוק, ששלונסקי תרגמה כך: 'הלא זה תמיד, תמיד, תמיד, על
אותו דבר עצמו' (שלונסקי 1960, 17).¹⁶

אלכסנדר בלוק, ויליאם בטלר ייטס ויוצרים סימבוליסטים אחרים עמדו בשנות
העשרים של המאה העשרים מול אותו אתגר פואטי שגולדברג ויוצרים אחרים בני
דורה (דוגמת נתן אלתרמן) ניצבו מולו כעשרים שנה אחר כך. 'אתגר זה הוביל לתפנית
הפוסט-סימבוליסטית ביצירתם', כותב עוזי שביט על בלוק וייטס בספרו שירה מול
טוטליטריות. 'משוררים אלה ויתרו ביודעין על החלום הטהור של שירה לעצמה, סגורה
בתוך עולמה ומנותקת מכבלי המציאות החיצונית, אך לא רצו לוותר על גרעין תפיסתם

15 השיר, כפי שראה אור באסופה שירת רוסייה, תורגם בידי אליהו טסלר, ועיינו גם בתרגומו של עזרא
זוסמן (זוסמן 1985, 115).

16 גם סיום רשימתה של גולדברג הוא בגדר מחווה שירית: 'על כן נטלתי על עצמי תפקיד שאינו מכובד,
תפקידו של הקופץ בראש, כדי להגיד, בשמי הפרטי שלי, כי אני, בספטמבר 1939, רואה אני חובה
לעצמי לצאת אל הספרות בפסוק הפותח, נניח, במילים אלו: "בבקר אָלול / הַיָּם בְּאַרְצֵנוּ / שְׁקוּף
וְצוּנָה..."' – ואפשר שמצוי כאן רמז לשירה של רחל 'בגינה' (1923): "בְּבִקְרָא אָלול הָעוֹלָם וְרָד וְתָכַל, /
מְרַעֵף תַּנְחוּמִין. / שְׁמָא לְקוּם, לְהַתְנַעַר מֵעַפְר הָאֲתָמוּל, / בְּמַחַר הָאֲמִיץ?" (רחל תשמ"א, 17).

הפואטית הסימבוליסטית ועל האוטונומיה של העולם השירי. גם בלוק וגם ייטס הלכו בכיוון דומה: הם חתרו למפגש של האישי עם הכללי' (שביט 2003, 32). צווייג, בחיבורו האוטוביוגרפי שנוכר קודם, כתב: 'בלי כל סבלותי במלחמה, מתוך רגשות השתתפות וראיית הנולד, הייתי נשאר אותו סופר שהייתי לפני המלחמה, "נרגש בנועם", כפי שאומרים במוזיקה, אבל לא הייתי תופס, נתפס, נפגע עד קרבי. עתה, לראשונה בחיי, הרגשתי שאני מדבר בקולי ובקולו של הזמן' (צווייג 1982, 189-190). אותו מפנה עצמו חל גם בשירתה של גולדברג במלחמת העולם השנייה. היתוך האישי עם הכללי ניכר בעל הפריחה אפילו ברמה הדקדוקית, בשימוש התדיר בגוף ראשון רבים. השימוש בגוף זה נשמר על פי רוב בשירת גולדברג לציון צמד אוהבים ('אנחנו' – אני ואתה), אולם בספר זה הוא מופיע גם בהוראתו זו וגם בהוראה של קולקטיב שהדוברת שייכת אליו ('אנחנו' – בני הדור). הקול הפרטי נקשר בטבעיות עם הקול הציבורי עד שקשה להבחין אם ה'אנחנו' הם זוג האוהבים או דווקא בני הדור, למשל בשיר הפותח בשורות: 'איך אַת לַבְּנו הַגּוֹסֵס נְבִיאָה / אֶל יוֹם חֲדָשׁ פְּהֵעֵלוֹת הָאוֹר?' (ב, 29).

שכבות הפלימפסטס העיקריות בעל הפריחה

קולו של הזמן נשמע בייחוד במחזור השירים 'על הפריחה'. זהו פלימפסטס מרהיב ששירי בלוק (ואולי גם אלה של מנדלשטם) הם רק אחת משכבותיו.¹⁷ ומטבע הדברים, כל שכבה בפלימפסטס הזה נושאת עמה לא רק מטען תרבותי עשיר אלא גם הקשר היסטורי ספציפי.

בספרו *Palimpsestes, la littérature au second degré* מפתח ז'ראר ז'נֵט את המושג 'פלימפסטס' – מגילת קלף עתיקה שנכתבה מתוך ידיעה שתימחק כדי לשוב ולפנות מקום לטקסט חדש שיבוא תחתיה (ולמעשה מעליה), אך שכבותיה השונות נגלות פה ושם – כמטפורה לטקסט הספרותי באשר הוא. לשיטתו, הטקסט הספרותי בנוי, ממש כפלימפסטס, מרבדים קדומים, שאֵתם הוא מרבה להתכתב במגוון דרכים (פרודיה, פסטיש, אלוזיה, חיקוי וכדומה), ועל הקורא הקשוב מוטל לפענחן (Genette 1982). שכבה גלויה יחסית בפלימפסטס של 'על הפריחה' היא מחזור שיריו של הסימבוליסט הגרמני הוגו פון הופמנסטל, 'על החולף' (Über Vergänglichkeit), שעניינו חלופיות החיים. גולדברג תרגמה לעברית בוורטואוזיות את השיר הראשון במחזור הזה, כל כמה שהיה מסובך לשמור על הטרצה-רימה (גולדברג 1976, 136). 'תרגמתי שיר של הופמנסטל הכתוב בצורת טרצינה', סיפרה בראיון, 'ואמרתי בלבי: הצורה נראית לי מסובכת במקצת ודורשת מאמץ מסוים; אני לא הייתי רוצה לכתוב שיר בצורה כזאת. כעבור כמה זמן

17 נטשה גורדינסקי הצביעה על מקור מפתיע נוסף לשירי המחזור – המחזור האלגי של וולט ויטמן 'When Lilacs Last in the Door-Yard Bloom'd'. וראו על כך גורדינסקי 2009, 165-169.

נסעתי באוטובוס מתל אביב לחדרה. בדרך פרח הקיקיון, והפעם התחילו להסתדר בראשי שורות. כשהגעתי למושב חדרה, רשמתי אותן ואז נוכחתי שזאת הייתה טרצינה. אחרי זה באו יתר השירים שבקובץ 'צורית (1959). מכאן שורת הפתיחה של 'על הפריחה': 'פְּרִיחַת הַקִּיקְיוֹן אֲשֶׁר הָיְתָה בְּנִלְיָ' (ב, 22). הקיקיון המוחשי בדרך מתל אביב למושב הוא גם הקיקיון של יונה הנביא, 'שֶׁבֶן-לֵילָה הָיָה וּבֶן-לֵילָה אָבָד' (יונה ד, י). 'כָּל זֶה יֵאבֵד אֵי-אֵז' אך גם 'יקום לְעַד', במילותיה של גולדברג, ממש כמו הקיקיון וכמו החיים בשיר של הופמנסטל (יגלין 1997, 10-47; בר־יוסף 2000).

הטרצינה מובילה אל השכבה הקדומה והנסתרת ביותר בפלימפסטט הזה: אל יצירתו של דנטה, ובייחוד אל הקומדיה האלוהית, המזוהה עם צורה שירית זו (בר־יוסף 2000). מאז לימודיה הגבוהים בגרמניה, שְׁכַלְלוּ בין השאר התמחות בהיסטוריה של ימי הביניים והרנסנס, הייתה דמותו של דנטה קרובה מאוד ללבה של גולדברג. ב־1937, כשנתיים לאחר שהוסמכה כדוקטור לפילוסופיה מטעם אוניברסיטת בון, ביקרה המשוררת באיטליה ו'עלתה לרגל' אל בית ילדותו של דנטה בפירנצה (גולדברג 1944). ביקור זה הונצח ברומן הגנוז אברות שחובר אז, המתרחש על רקע שקיעתה של רפובליקת ויימאר ועליית הנאציזם. בן דמותה של גולדברג ברומן, משורר עברי ששמו אלחנן קָרוֹן, מתבונן בפרוטומה של דנטה המונחת למעצבה בחדרו השכור בברלין –

מעל לארון הספרים חייכה אנדרטה של דנטה, ירוקה מרוב חלודה. מדוע מוצב לראווה בכל בית גרמני הגון ראשו של דנטה אליגיירי? דווקא הפלורנטיני החכם הזה! הוא נזכר בהַדְוִיג המשרתת בת הכפר, שהייתה מנגבת במטלית רטובה את פניו החלודים של האיטלקי הגדול וטענה: 'גם פרצוף כלב זה עלי לנקות!' – ידידי הנכבד מאוד דנטה אליגיירי, רק אנחנו שנינו בבית זה יודעים, כי אינך פרצוף כלב, רק אנחנו שנינו אוהבים אותך. הזוכר אתה איך תעיתי פעם בסמטאות הצרות של עיר מולדתך קסומת הגשם של ראשית מאי, שם, לא הרחק מן האֶרֶנו הצהוב, והיפשתי את ביתך בין בתים אחרים הדומים לו ולא מצאתיו. ביקשתיך ולא מצאתיך, רבי ומורי הגדול והחכם ממני, ביקשתיך גם בין שורותיהם של החורזים בשפת עֵבֶר ומכרזים בקולי קולות על רנסנס עברי, ולא מצאתיך. אבל מה אתה עושה כאן? (גולדברג 2010, 112).

כמו דנטה, גם קרון הוא משורר־גולה שכתביהו נקשרת בתחייה הלאומית של עמו, וכשם שדנטה ניצב בתווך בין ימי הביניים לבין העת החדשה, אף קרון עומד על ספה של תקופה חדשה בהיסטוריה. לימים תיארה גולדברג באחת ממסותיה את דנטה כ'אדם שחזה מבשרו מלחמות קשות, שאיבד את מולדתו הפיזית ואף דמותה אשר אהב אבדה ואיננה' (גולדברג 1977, 95), ותיאור זה יפה גם לקרון – וגם לגולדברג עצמה. כמו במחזור 'על הפריחה', כך גם במובאה מן הרומן אברות, דנטה ויצירתו מתווכים באמצעות התרבות הגרמנית (שירתו של הופמנסטל, החדר הברלינאי), אולי כהד להקשר שבו התוודעה גולדברג ליצירתו ובה בעת כמין ניגוד לגרמניה של זמנה, שפנתה עורף לערכי ההומניסטיים. 'מלומדים, משוררים, אנשי רוח חשים, כמדומני, בימינו יותר מתמיד, את תלות עולמם הרוחני ביצירתו של דנטה', כתבה במסה על אודות היחס החדש אל יצירת

דנטה בעקבות מלחמת העולם השנייה. 'יחסנו אל היצירה שוב אינו יכול להיות יחס עיוני-אסתטי-היסטורי בלבד, אלא שהדברים נוגעים לנו במישרין; בקובענו עמדה לקומדיה האלוהית אנו בוחרים גם בעמדה עקרונית לגבי דורנו וערכי הרוח שלנו' (גולדברג 1954, 3). ועוד היא כותבת שם: 'כוחה של היצירה [הקומדיה האלוהית] הוא בזה, שהרגשת ההרמוניה בעדן, בגולת הכותרת של היצירה, מושגת לא על ידי התכחשות לסבל, להרס, לא על ידי התעלמות מן החורבן, לא על ידי ביטול היסוד הטרגי במצבו של האדם, אלא מתוך ראייה אמיצה, חסרת פרכוס וקישוט, של כל האימה שבחיי האדם' (שם).

גולדברג קוראת אפוא את דנטה מבעד למשקפיו של בלוק ('הכאוס המייסר שמתוכו נולדת ההרמוניה') ומנסחת אגב כך במובלע אידיאל של הפואטיקה שלה-עצמה. האם עמדה בשיירי על הפריחה במבחן מחמיר זה, של ייצוג הדיסהרמוניה לשם השגת ההרמוניה? התשובה על כך חיובית, והיא נפרטת לשלושה מישורים עיקריים.

במישור הכמעט-ליטרלי, זה שבו הרמוניה משמעה נעימה, נגינה – ערך שהסימבוליזם קידש, כפי שאמר ורלן, 'De la musique avant toute chose' ('המוזיקה לפני כל דבר') – המוזיקה נעשית כאן לא אחת צורמת: 'לְאֵס רְצוּץ שֶׁל תְּבַת-נְגִינָה' (ב, 70), 'מְלִילֵי הָעֵמֶק צוֹחֶקֶת עִירֵי הַמֶּתָה / בְּנִגּוֹן שֶׁל יָמִים נוֹרְאִים' (ב, 72).¹⁸ מצד אחד, עצם היכולת לשיר שירים מוטלת בספק: 'אֵיךְ אֲשִׁיר שִׁירִים?' (שם), שואלת הדוברת, והילדה ששרה לנחל – גלגול של אופליה – הולכת אליו בעקבות הצליל ולשם כך אף נוטשת את בית אמה, אבל הצליל קורע את עיניה (ב, 14); 'נָדַם מְזֻמּוֹר לְבָבִי / וְאָפֵס כְּחוֹ / וַיְהִי כְאֶבֶן / וַיְפֹל' (ב, 108) – אלה כמעט שורות הסיום של הספר. מצד שני, לפנינו ספר שירה גדוש ומלא!

במישור אחר מתבטאת הדיסהרמוניה בקיטוע ובריבוי פרספקטיבות וחוויות. הקובץ אינו בנוי בקומפוזיציה סדורה ו'אדריכלית' (אף על פי שיש בו מעברים חלקים ונבונים בתוך מחזורי השירים וביניהם), וגם אם מתחולל במסגרתו תהליך לינארי-התפתחותי מתחילתו (האווירה הלילית על גדות הנחל המעיין-אירופי במחזור 'משיירי הנחל' [ב, 11-15]) עד סופו (האקלים הצחיח והאור המסנוור של ארץ-ישראל במחזורי השירים 'אלול בגליל' [ב, 100-101] ו'בהרי ירושלים' [ב, 104-108] ובשיר 'רוח בהרים' [ב, 102-103]), הרי שבדרך מלווה התהליך בשבירות חוזרות ונשנות, אקראיות כמעט. אין כאן תודעה שירית אחת ומרכזת-מרכזית שלאורה מתארגנים כל השירים אלא שפע של תודעות הסותרות לעתים אלה את אלה: שירי אהבה לצד שירים הגותיים, שירי אהבה מאושרת לצד שירי אהבה מיוסרת, וכן הלאה. גם בתוך מחזורי השירים הפרספקטיבה מתגוונת, כפי שממחיש בעיקר המחזור 'משיירי הנחל', שהוא מעין מפתח מוזיקלי לקובץ כולו ('מקהלת קולות קטנים') ומתווה את נושאו המרכזיים – היחס שבין המשורר לעולם,

היחס שבין המציאות לייצוגה האמנותי, בין האירוע החד-פעמי (ובמשתמע, חיי האדם) לבין המחזוריות והנצח (ובהתאמה: ההיסטוריה), בין הסטטיות לבין הדינמיות ועוד. ועם כל זאת, הפוליפוניה יוצרת הרמוניה משלה, המתבטאת בעיקר בצורה: רבות כאן הסונטות והטרצינות – תבניות נוקשות למדי – והבית המרובע, המסתיים בחריזה סוף-טורית, מבריה את רובם המכריע של השירים. 'יש לי הרגשה, שדווקא בתקופות שבהן חושש האדם מהתפוררות הוא מבקש להיאחו בצורות קבועות, מסורתיות, בקווים ברורים', אמרה המשוררת בראיון; 'האמנות, גם זו שמבטאה התפוררות, אסור לה לסייע להתפוררות. להפך, עליה לשמש לה סייג' (ירדני 1961, 126).

המישור השלישי והאחרון הוא ייצוג המוות. בשירים שכתבה גולדברג לפני מלחמת העולם השנייה זכו המוות וסופיות הקיום לייצוג הרמוני על פי רוב, אולם במהלך המלחמה התערערה ההרמוניה הזאת לבלי שוב. אפשר להתרשם מכך יפה למקרא שני שירים שנושאים דומה, האחד נמסר לדפוס באוגוסט 1939, ערב המלחמה, והאחר ראה אור במרס 1945.¹⁹ העיון בשני השירים מחזיר אותנו אל שיחתם של גולדברג ובן-יצחק על הפריחה ועל הקמילה, על החיים ועל המוות. השיר המוקדם כונס בספר שיבולת ירוקת העין;²⁰

שעה אחרונה

היא תבוא בְּמַגַע הַשְּׁקִיעוֹת הַגְּדוֹלוֹת,
בְּכַרְפַת בְּרִידוֹתַי, בְּאוֹר.
עַד עֲמָקוֹ הַיָּמִים כְּעֵינֵי אֵילוֹת
עִם שְׁלֶכֶת סְתוּיִם עַל הַיָּאוֹר.

עַד נִצָּא אֶל הַגֵּן, וְהַשְּׁחַר הַקְּדִים,
וְלִבְנו כָּרַע וַיִּשְׁתַּק
מוֹל שְׁלוֹת הַפְּרוֹת הַבְּשָׁלִים, הַכְּבִדִים,
הַיֹּדְעִים אֶת מוֹתָם כִּי מֵתוּק. (א, 153)

המוות כאן הוא אסתטי ואפילו 'מתוק'. הפירות הבשלים נכונים לקראת סופם בשלווה

19 השיר 'שעה אחרונה' נדפס לראשונה ברבר, 'מוסף לשבתות ולמועדים', 25.8.1939, עמ' 15; תחת כותרתו נכתב: 'מתוך הספר שיבולת ירוקת העין, היוצא לאור בקרוב'. מחזור השירים 'על האושר' נדפס לראשונה במשומר, 28.3.1945, עמ' 5.

20 הספר נמסר לדפוס ככל הנראה בקיץ 1939, קודם שפרצה המלחמה. ב-28 בספטמבר 1939 הופיעה בביטאון השומר הצעיר מודעה לקראת צאת הספר לאור, שציינה כי הוא 'נגמר בדפוס ובקרוב ייצא לאור'. למחרת כתבה גולדברג ביומניה, 'חלמתי על איסדר בהדפסת ספרי' (גולדברג 2005, 267). הספר ראה אור באוקטובר 1939. על העותק שהקדישה למשורר שימל גַּנְס (שמעון גן), שנישאה לו נישואים פיקטיביים לצורך עלייתם ארצה ב-1935, מופיע התאריך 13.10.1939. (לשון ההקדשה: 'לשמעון גנס, בידדות שאפילו הגט איננו מבטלה, לאה'. תודתי לחמוטל ב-רייוסף על שהעבירה לידי את צילום ההקדשה מגב' אילנה מרחב.)

ובכך הם מתקפים את מחזוריות הטבע שיש בה 'שקיעות גדולות' בצד 'שחר מקדים'. ההשלמה עם המוות מזכירה את הפיוס הגדול בבוא השעה האחרונה באחד משיריו של אָמיל וְרְהָאָרְן, הסימבוליסט הבלגי שנודע במחאתו הפציפיסטית נגד מלחמת העולם הראשונה.²¹ גם לבלוק שיר ששמו 'שעה אחרונה' ובו מצטיירת שעה זו כ'ידידה ענוגה מאז ומעולם' המביאה עמה מתנה, 'תכריכים מלכותיים'.²² בשלושת השירים מופיעות שקיעות וזריחות כסמל למחזוריות החיים.

השיר המאוחר יותר, שנכלל בספר על הפריחה אך ראה אור, כאמור, כבר במרס 1945, נפתח בתמונת הסיום של השיר המוקדם:

על האושר

ג

הַעֲנָפִים מְלֹאוּ. וְכִי יִפֹּל הַפְּרִי
בְּלִי קוֹל לְדָשָׁא רַךְ, אֲנַחְנוּ לֹא נִשְׁמָע.
וְלֹא נִדְעַ כִּי שׁוֹב בְּתוֹךְ שְׂמֵמָה
עוֹמֵד הָעֵץ עָרֵם וְעִירִי.

אֶךְ לֹא בְּכַדִּי רְדָפְנוּ הַמְּגוֹר
שְׂבַפְרִיּוֹן, הַפַּחַד שְׂבֹאֹר
אֲשֶׁר נְדוֹן לְלֵילָה מְלֻמְפָּרֵעַ.

עֲצָר, עֲצָר, לְבִי, לֵךְ נִתָּן
לְחִיּוֹת אֶת כָּל הַנְּצַח הַקָּטָן
שֶׁל אֲשֶׁרְךָ, וְלְרֵאוֹתוֹ גֹּזַע. (ב, 91)

כאן המוות כבר איבד מהודו. הפרי – פרי יחיד, בשונה מהפירות הרבים בשיר הקודם – נושר בדממה ואיש אינו ער לסופו. המוות אינו מבשר את החיים שיצמחו ממנו, אלא את המוות. לכן הפריון מלווה במגור, בפחד עצום מפני המוות, ואור היום מעורר את החשש מפני הלילה שיבוא בעקבותיו. 'לִבְנוּ', שכרע ושתק בהתפעלות נוכח שלוות הפירות הקמלים, נעשה ל'לְבִי' ונדרש לעצור (דבר שיביא עליו בהכרח את מותו). רק ללב היחיד נותר איזה אושר קצר, שעתיד אף הוא להסתיים עד מהרה. ההיקסמות מן המחזוריות הקוסמית בשיר מאוגוסט 1939 מפנה את מקומה בשיר ממרס 1945 להכרה בסופיות המוות ובאימה שבו.

21 ראו שיר מס' 24 בספר שיריו של ורהארן Les heures du soir (שעות הערב) שראה אור ב־1887 (Verhaeren 2001, 219). יוסף ליכטנבוים תרגם את השיר לעברית בכותרת 'שעה אחרונה' (למרחב, 'משא', 5.8.1956, עמ' ב).

22 בתרגומה של מירי ליטווק (בלוק 2007, 44-43).

וכעת – 'רְדָפְנוּ הַמָּגוּר'. המילה 'מגור' שבה וחוזרת בנבואות הועם של ירמיהו על חורבנה של ירושלים ועל חורבנו הצפוי של עם ישראל. הנביא הדחוי שב ועובר בתופת, שהיא גם Inferno וגם גיא בן־הינום, שבו העבירו ילדים באש למולך. מילה זו חוזרת אצל גולדברג כמין 'מסמן מפתה' (בלשונו של רולן בארת)²³ המושך אחריו את ההקשר של נבואות ירמיהו ומופיע על פי רוב בקשר למלחמת העולם השנייה.²⁴ כך, למשל, בפתח האסופה שירת רוסייה כתבה גולדברג: 'שוב משבי הסופות נוגעים בנו נגיעה גדולה. מגור על סביבנו, הלבבות מתבהלים מן האותות האפוקליפטיים המבשרים, כביכול, את הקץ' (שלונסקי וגולדברג 1942, יט).²⁵ ה'מגור' של גולדברג הוא מעין תרגום ל-angst, לאימה הקיומית של קירקגור, שקיבלה כעת הקשר היסטורי קונקרטי. המגור הוא שבירת ההרמוניה והמחזוריות, כפי שעולה גם מן השיר 'העץ', שראה אור לראשונה באביב 1942 ונכלל בספר על הפריחה.²⁶

העץ

ב

אֲנַחְנוּ אַחֲרוֹנִים בְּטָרֵם אוֹר.
בְּאֶשֶׁר יִפְגַע כּוֹכֵב בְּמְרוֹם הַרְטֻט,
בְּאֶשֶׁר זָרִיחַת הַגְּבוּל בְּשָׁחוֹר נַחֲרֻט
נִפְל, כִּי הַשִּׁינָנוּ הַמָּגוּר.
לְבִלְתִּי דַעַת, לְבִלְתִּי עֲבוֹר
מִפִּי הַתְּהוֹם עַל חוֹף יִתְגַעְגַע
דָּמְנוּ הַקָּא וְהִיגַע
אֶשֶׁר מְעַל בְּנֶדֶר וּבִדּוֹר.
מְעַל עֵינֵינוּ כְּקִלְפָה יִצְנַח
עוֹלָם יָקָר, עוֹלָם אֱהוּב כְּל־כָּךְ,
וּבְהַמְשָׁכָה אֵלָיו תִּגּוֹעַ יָדְנוּ.

23 במקור: 'le signifiant comme sirène' (Barthes 1975, 148), ובתרגום אבנר להב: 'המסמן בתור סירנה [וגם: סירונית]' (בארת 2011, 163). הפסקה שבה מופיע המשפט נקשרת, בדרכה, לתפיסה האינטרסוקסטואלית המגולמת במושג הפלימפסטט של ז'נט: 'האינטרסוקסט אינו בהכרח שדה של השפעות; הוא יותר מזויקה של דימויים, של מטפורות, של מחשבות-מילים; הוא המסמן בתור סירנה [וגם: סירונית]' (שם).

24 ודוק: צווייג כתב במלחמת העולם הראשונה את הטרגדיה ירמיהו, מְשָׁל תנ"כי-אקטואלי על המלחמה. סביר להניח שגולדברג הכירה יצירה זו.

25 פתח הדבר משותף לשני העורכים אך השימוש במילה 'מגור' מסגיר להבנתי את העובדה שפסקה זו היא פרי עטה של גולדברג דווקא.

26 השיר נדפס לראשונה בקובץ לדברי ספרות ועיון ניסן בעריכת שלונסקי, בהוצאת ספרית פועלים והשבועון השומר הצעיר.

וְהָאֵילָן מוֹל זֶרֶם מְעַרְפֵּל,
אֲשֶׁר עֲנָפוּ הַשָּׁח נָגַע בְּגַל,
יִרְאֶה אֶת אוֹר הַשָּׁחַר בְּלִעְדֵינוּ. (ב, 32)

בשיר זה של גולדברג נשמעים הדי שיר נוסף של אמיל ורהארן, 'העץ' (l'arbre); (Verhaeren 1977, 169-171). גולדברג תרגמה קטע משירו ברשימה עיתונאית פרי עטה שנדפסה ביום שפרצה מלחמת העולם השנייה (גולדברג 1939א). בשירה-שלה מצטיירת עמידה מיוחדת של אותם 'אַחְרוֹנִים בְּטָרָם אוֹר' מול העולם: מצד אחד הם אשמים, כי דמם 'מְעַל בְּנֶדֶר וּבְדוֹר', מצד שני הם חפים מפשע; לא הם מעלו אלא דמם. הם ספק יכולים ואף מנסים להציל את העולם האהוב עליהם, ספק אינם מסוגלים לכך מלכתחילה. והם נענשים: 'נִפְל', כי הַשִּׁינָנוּ הַמְּגוֹר' (נפילה כפשוטה, או נפילה בקרב). הם לא יראו את אוֹר הַשָּׁחַר. הם משולים לעץ, שכל כמה שהוא נטוע בסביבתו ו'עֲנָפוּ הַשָּׁח נָגַע בְּגַל', הוא נדון תמיד להשקיף מנגד על ההתרחשות הדינמית שסביבו. אותם 'אַחְרוֹנִים בְּטָרָם אוֹר' מנסחים את הדין ושופטים את עצמם. 'דרכו של דנטה בקומריה האלוהית', כתבה גולדברג במסה שקטעים מתוכה הובאו קודם, 'היא דרך הייסורים בחיפוש ההרמוניה של אחד שהוא עצמו האמת המשולשת – הנידון, הדיין והדין' (גולדברג 1954, 3).

העמידה מנגד, כאן ובשירים אחרים בספר, מבטאת אולי את תחושת חוסר האונים שחשו אנשי היישוב נוכח המלחמה באירופה. ואולי לא בכדי חרגה גולדברג ממנהגה וציינה תאריך ומקום בשולי השיר, באחת הפעמים הנדירות בשירתה: 'תל אביב, 1942'. בשעת פרסומו הראשון של מחזור השירים, באביב 1942, היו שורות הסיום שלו עשויות להתייחס לצעירים הארץ-ישראליים שהתגייסו לצבא הבריטי כדי להילחם בנאצים; בשעת כינוס המחזור בעל הפריחה, כעבור שש שנים, אפשר היה להסב אותן שורות עצמן על הצעירים שהתגייסו לכוחות המחתרת של המדינה-שבדרך. וכך, בעוד 'דָּמְנוּ [...] מְעַל בְּנֶדֶר וּבְדוֹר' (אולי גם בגלל העמידה ה'עצית' מנגד), דמם של 'בְּנֵינוּ הַקְּטָנִים' הוא שמאפשר לבוקר לעלות (ובפירוש אחר, פחות סביר, הבוקר עולה בתוך דמם):

הִנֵּה יִצְאוּ בְּנֵינוּ הַקְּטָנִים
הַקְּבִיל הָאוֹר וְלִרְאוֹתוֹ פְּנִים,
לָפֶם לֹא חַת וּמִבְּטָם פְּקוּחַ,
וּבְדָמָם הַבֶּקֶר יֵעֲלֶה
כְּמִיץ זוֹרֵם מִשֶּׁרֶשׁ לְעֵלָה
וּבְרֹף תִּלְמְלִיחָם יִשְׁקֵט הָרוּחַ. (ב, 35)

'בְּנֵינוּ הַקְּטָנִים' הולכים – במקום הדוברים – אל התופת, כאותם ילדים שהועברו באש למולך בתקופת ירמיהו, ודמם האנושי כמו מחדש את הצמיחה הווגטיבית וממלא

את הצורך בקרבן. בכך שבה ומתחדשת ההרמוניה, אך כעת זוהי הרמוניה מסוג אחר: מורכבת יותר, עקובה מדם, קשורה בעבותות בדיסהרמוניה שבתוכה.

פרסום הספר על הפריחה: שכבות הפלימפססט הבאות

עם פרסום הספר על הפריחה נעשו שיריו, בתורם, לשכבה בפני עצמה בפלימפססט, וקטעים מתוכם נדלו לשימוש בהקשרים תרבותיים אחרים. כך אירע למשל לשיר האחרון במחזור השירים 'על הפריחה' (ב, 30), שנשמע בשלמותו ובאופן אורגני באחת מן ההגדות הקיבוציות לפסח הטבועה בחותמה של מלחמת העולם השנייה.²⁷ שורת שיר אחרת מצאה את דרכה אל לב הממלכתיות הישראלית: השורה שצוטטה כאן קודם, 'וּבְדָמָם הַבְּקָר יַעֲלֶה', חקוקה ברחבת משכן הכנסת, לצד אש התמיד הדולקת לזכר הנופלים במערכות ישראל. ולהבדיל, השיר הפותח במילים 'הָאֲמָנָם עוֹד יָבוֹאוּ יָמִים בְּסִלְיָהּ וּבְחֶסֶד' (ב, 77) זכה להתכתבות בלתי צפויה בפזמונו של מאיר אריאל 'שדות גולדברג', שנכתב כמין התפלמסות עם שירה של גולדברג: 'לְדָתִי שְׁלִי! / אֵל תִּלְכִּי לְבַדָּךְ. / אֵל תִּלְכִּי לְבַדָּךְ / בְּשָׂדֵה הַמְזֻהָב' (אריאל 2010, 80).

שיר זה של גולדברג הוא חוליה בשרשרת אינטראטקסטואלית השוורת נדבכים שונים ביצירתה של גולדברג במשך תקופה של למעלה מעשרים שנה. תחילתה של שרשרת זו ברשימה עיתונאית שבה העלתה המשוררת על הכתב זיכרונות של חוויה טראומטית שאירעה באוקטובר 1919, כאשר משפחתה שבה מפנים רוסיה אל ביתם בליטא בתום מלחמת העולם הראשונה ואביה נעצר ועונה בחשד שהוא בולשביק (גולדברג 1938). גולדברג הילדה, שהייתה אז בת שמונה, הופקדה לשמור על מיטלטלי המשפחה בלב שדה פתוח, לבדה,

27 הנה קטע מהגדת 'אביב' (או 'חרות'). השיר של גולדברג נוקד כאן כדי להבליטו בתוך הרצף:

כי הנה הסתיו עבר / הגשם חלף הלך לו /
הניצנים נראו בארץ / עת הזמיר הגיע /
וקול התור נשמע בארצנו. / כוכב נטוש
אָחַד בְּשָׁחֹר פְּרוֹעַ, / וְקוֹל הַיָּם. גְּלִים גּוֹאִים – יְאוּשׁ. /
מְדַבֵּר [באתר האינטרנט: צוהר] שָׁחֹר מוֹל מְשֻׁבְּרִים וְרוּחַ.
הָאֲפֹלוֹת הִגִּיחוּ גוֹשׁ אֵל גּוֹשׁ. / וְלִיל־שִׁשְׁקִים
יָגַע בִּילֵל הַמַּיִם, / וְרַק כּוֹכַב אָחַד, כּוֹכַב נְטוּשׁ,
נֶצֶן וְרַק וְרַף שְׁלֵשְׁמַיִם, / נִיצוּץ־לְבֵלוֹב, כְּרוֹז שֶׁל
חֲלוּמוֹת: / אוֹלֵי מַעַל לְגַבָּה, בְּאֲפָסִים
הַנֶּץ, הַנֶּץ אֲבִיב הָעוֹלָמוֹת...
כל דכפין / כל דכפין לחזון, כי יגה תוך דבקות
של אביב אדמה ואדם [...].

ההגדה זמינה באתר הקודם של מכון החגים הקיבוצי 'שיטים' בכתובת:
<http://www.chagim.org.il/oldsite/passover43.html>

בשעה שהיום החשיך; אך למרות המצוקה הנוראה היא הבחינה ביפי הטבע, והדבר שימש לה מקור נחמה. החוויה המעצבת הזאת, שאריאל הירשפלד העמידה כ'מראה שתייה' ביצירתה של גולדברג (הירשפלד 2000), מהדהדת בשלושה טקסטים נוספים של גולדברג – בשיר 'הָאָמָנָם עוֹד יְבֹאוּ יָמִים בְּסִלְיָהָ וּבְחֶסֶד', שפורסם לראשונה בפברואר 1943; ברומן והוא האור, שראה אור בשנת 1946; ובשיר משנת 1950, שכונס בספר ברק בבקר (1955):

זיכרון שלושה דרכים

ב. גְּתִיב־שָׁדָה בְּסַעֲרָה

הַקָּרַע הֵיִרָק בְּשָׁמִי עוֹפֶרֶת –
שְׂדוֹתַי, זְכָרוֹנוֹתַי הַמּוֹרִיקִים,
מֵאִיָּה יוֹם עַל אֲדָמָה אַחֲרֵת
כָּאֲנִי קִיֵּץ זֶה שְׁבִשְׁתִּקִּים!

שָׁפוֹן כָּבֵד שְׁלֹא הִזְהִיב עֲדוֹן,
הַמְעַנִּית צָרָה כִּכְף רִגְלִי,
וְשִׁבְלִים גְּשׁוּמוֹת עַד הַמְתַּנְנִים,
וּמִי הַגֶּשֶׁם מְלֵא הַדְּלִי.

הַיּוֹם מִחְשִׁיף עִם כָּל פְּסִיעָה וְשַׁעַל.
לְנֶשֶׁם, לְנֶשֶׁם חֲדוּהָ וְחֲרָדָה
עַת סַעֲר־אֵין־מְנוּס תְּלוּי מִמְעַל
וְאֵת תַּחְתּוֹ נִנְעֶרֶת וְיַחֲדָה.

כָּאֲבָן עַל הָרֵאשׁ נוֹפֵל הָרַעַם.
וְשׁוֹב בְּדִידוֹת, חֲרוֹת וְאֵין־מִפְּלֵט.
רַק שְׁבִיל יֵרֵק נִפְתַּח בְּשָׁמִי הַזֶּעַם.
לֹא תֵם הַגֶּשֶׁם. לְכִי לְאֵט. (ב, 115)

כברבים משיריה של גולדברג, גם כאן העלאת הזיכרון מוצגת ככורח־כביכול, כאקט בלתי רצוני בעליל,²⁸ וההשתוממות נוכח ציפת הזיכרון מודגשת באמצעות סימן הקריאה שבסוף הבית הפותח. עם זאת, כינויי השייכות – 'שְׂדוֹתַי, זְכָרוֹנוֹתַי' – מסגירים את קרבתה האינטימית של הדוברת אל המראות ההם, 'עַל אֲדָמָה אַחֲרֵת', שהוצפו על ידי המראות העכשוויים, וכבר הכול מיטשטש. טשטוש זה מתבטא גם בהיפוך שחל בסדר המילים בשורה 'שְׂדוֹתַי, זְכָרוֹנוֹתַי הַמּוֹרִיקִים', שהרי הסדר ה'נכון' הוא הפוך: 'זְכָרוֹנוֹתַי, שְׂדוֹתַי הַמּוֹרִיקִים'.

28 ראו, למשל, בפתיחת המחזור 'לאחת הערים': 'לֹא אֶהוּבָה! אֵיכָה עֲלִית לְפָתַע / בְּזָרוֹן סוֹלַח וּמְזַהֵר' (א, 233).

פרטים רבים בבית השני ובבית השלישי של השיר חופפים ודומים לעיבוד האמנותי של החוויה היא משנת 1919 ברומן והוא האור, ואלה הודגשו כאן:

דרך הבדידות הראשונה שבילדות. אותו מקרה אוילי: משמר הגבול של הארץ הקטנה, איכרים בורים במדי צבא, שמו את עינם בנעליו הצהובות של האב. אמרו כי סימן מובהק הן, הנעליים הללו, שהוא מרגל בולשביסטי. אחר כך עצרוהו באורווה ריקה. ויום-יום, עשרה ימים בזה אחר זה, הוציאוהו, כביכול, להורג. עשרה ימים רצופים נמשך המשחק הזה. והאיש נשבר [...]

דרך של שבועיים – מזור, אך בזיכרונות נחרתו לעולמים גם שדות יפים. פרחי הדגניות בקמה הגבוהה, ואותו אור זוהב-עמום שבראשית ספטמבר. וצפרדע אחת ירוקה וזעירה שישבה על פי הבאר, בוקר אחד, לאחר גשם, והשמיים היו אפורים ורכים, והירק מבהיק ועמוק. [...]

נורה נותרה לבדה על פרשת הדרכים בין שדות – לשמור על גל המטלטלין. ישבה על הצרורות. לבדה. בשדה. על פרשת דרכים. החשיך היום. היה קר. קפאו הידיים והרגליים. עברו חיילים מזוינים. לא נגעו בה. חלפו שעות. היה ברור בתכלית: לעולם לא ישובו ההורים. היא תקפא פה בליה [...]. (גולדברג 2006 [1946], 25-26).

סיום השיר 'נתיב־שדה בסערה' בפנייה העצמית המצווה ('לְכִי לְאֵט'), שהיא ממאפייניה הרטוריים המעניינים של שירתה המאוחרת של גולדברג,²⁹ נקשר אל השיר שראה אור בפברואר 1943:

הַאֲמַנִם עוֹד יְבוֹאוּ יָמִים בְּסִלְיָהּ וּבְחֶסֶד,
וְתִלְכִי בְשָׂדֶה, וְתִלְכִי בּוֹ כְּהֶלֶךְ הַתָּמ, וּמְחֻשׁוֹף כְּפִי־רִגְלָךְ יִלְטֵךְ בְּעֲלֵי הָאֶסְפֶּסֶת,
אוּ שְׁלִפֵּי־שִׁבְלִים יִדְקְרוּךְ וְתִמְתַּק דְּקִירְתָּם.

אוּ מָטָר יִשְׁיגְךָ בְּעֵדַת טְפוֹתָיו הַדּוֹפְקֶת
עַל כְּתַפְיֶךָ, הַזֶּנֶד, צְוֹאֲרֶךָ, וְרֹאשְׁךָ רִעְנָן.
וְתִלְכִי בְשָׂדֶה הַרְטֵב וְיִרְחֵב בְּךָ הַשֶּׁקֶט
כְּאוֹר בְּשׂוּלֵי הָעֵנָן.

וְנִשְׁמַתְּ אֶת רִיחוֹ שֶׁל הַתְּלֵם נְשׁוּם וְרִגּוֹעַ,
וְרֹאית אֶת הַשֶּׁמֶשׁ בְּרֵאֵי־הַשְּׁלוּלִית הַזֶּהָב,
וּפְשׁוּטִים הַדְּבָרִים וְחַיִּים, וּמְתַר בָּם לְנִגּוֹעַ,
וּמְתַר, וּמְתַר לְאֵהָב.

29 אפוסטרופה זו, שיש להבדילה מן הפנייה בגוף שני שאין בה ממד של ציווי, דוגמת 'את אשה לא יפה, בת עשרים ושתים' (א, 28), היא אחד ממאפייני שירתה הפוסט־טקטונית של גולדברג: 'נסי לישון. עכשיו נסי לנח' ('אנטיגונה', שיר א [ב, 262]), 'אמרתי לך: לא לעשן' ('על הנזק שבעישון' [ג, 282]), ועוד. התעכבות על תופעה רטורית זו עשויה לחשוף את השתנות תפיסת הסובייקט בשירת גולדברג והיבטים נוספים בפואטיקה שלה.

את תלכי בשדה. לבדך, לא נצרכת בלהט
 השרפות, בדרךכים שסמרו מאימה ומדם.
 ובקשר-לבב שוב תהיי ענוה ונכזבת
 כאחד הדשאים, כאחד האדם. (ב, 77)

גם כאן מופיעים פרטים רבים הנקשרים אל הזיכרון משנת 1919, ובראשם חוויית הבדידות בשדה, סמוך לרדת הגשם. אלא שבשני השירים, זה והשיר 'נתיב־שדה בסערה', הסטטיות ותחושת הנטישה שהודגשו בכתיבה בפרווה, הן ברשימה העיתונאית משנת 1938 והן ברומן והוא האור, מתחלפות בדינמיות ובתחושת שליטה למרות כל המוראות. המאחד את ארבעת הטקסטים, הנסובים כולם סביב אותו זיכרון ילדות מכונן, הוא המומנט של 'חדווה וחרדה', כפל הפנים של החוויה שהיא על סף המוות ('בדרךכים שסמרו מאימה ומדם') ובה בעת מבשרת לידה, אולי הולדת השירה (הירשפלד 2000, 145). אם מפרשים את השיר כתגובה מאוחרת לפולמוס על כתיבת שירה בעת מלחמה, שבו, כזכור, הותקפה גולדברג לאחר שהכריזה שלא תכתוב שירי מלחמה, הרי שהשדה עשוי להיות שדה הספרות. הדמות הנשית הצועדת בשדה זה, שהיא אולי בת דמותה של גולדברג עצמה, אינה מושפעת מן האימה שסביבה והיא נאמנה רק לעצמה. לכל אורך השיר מודגשת נשיותה של הדמות, ובבית הראשון אף נלווה לה ממד ארוטי מוחשי – בלב התופת (ביטוי נוסף ל'חדווה וחרדה'): 'מחשוף פף־גלף / לטף בעלי האספסת', 'שלפי־שבלים / דקרוף / ותמתק דקירתם' (כמו האוקסימורון שבכותרת מחזור השירים 'הגיהנום המאושר'), 'מטר ישיגך בעדת טפותיו הדופקת / על כתפיך, חזף, צנארף, וראשך'. דמות זו היא אפוא מעין עדשה ממקדת שהתחושות הפיזיות של העולם החיצוני מתמצות בה כולן.³⁰ הדגשת נשיותה של הדמות מובילה בסופו של השיר אל הפיכתה ממסומנת נשית לבלתי מסומנת, ל'כל אדם' (בקריאה עכשווית, קליימקס זה הוא במובנים רבים אנטי־קליימקס): 'תהיי [...] כאחד הדשאים, כאחד האדם'. בהקשר של הפולמוס הנוכח בדבר תפקיד השירה בימי מלחמה ניתן לפרש את הדברים לאור תפיסתה העצמית של גולדברג כמשורר, ולא כמשוררת (שחם 1996; טיקוצקי 2006, 7, הערה 16).

השיר מתמצת בכמה מובנים את שירי על הפריחה. ראשית, הוא עומד רובו ככולו בסיומן שאלה. אין כאן הבטחה כפשוטה לימי שקט שיבואו בתום השרפות אלא שאלה: 'האומנם עוד יבוא ימים בסליחה ובחסד [...]?' לשאלה זו משועבדים שלושה מתוך ארבעת בתי השיר. הבית האחרון אמנם מנוסח בלשון חיווי – 'את תלכי בשדה. לבדך' – אבל אזכור השרפות, האימה והדם מפר את האידיליה המובטחת לעתיד לבוא. כמו שיר זה, גם שירי על הפריחה נעים בתנועת מטוטלת בין המוות לבין החיים, בין ההרמוניה לבין הדיסהרמוניה, ולעתים גם בין הרומנטיקה לבין הסימבוליזם. דווקא התנועה של

30 תפיסה זו מזכירה את 'Correspondances' של בודלר ואת שירתו המוקדמת של אברהם בן־יצחק, דוגמת שורותיו: 'לי נדמה: / יחד עם לב הארץ, / בי לבי יהלם' (בן־יצחק 1993, 8).

שירי הספר, הממוזגת את קטביהם המנוגדים, היא שמעשירה אותם ומקרבת אותם אל החיים. שנית, השיר, כרבים משירי הספר (ושיריה של גולדברג בכלל), אינו מנסה לטשטש את המאיים, את ה'דְרָכִים שְׁפָּמְרוּ מְאִימָה וּמְדָם', ועם זאת הוא בוחר 'בְּיִשְׂרָאֵל לְכַב' למקד את המבט בשביב התקווה, באור הנגלה לרגע קט 'בְּשׂוֹלֵי הָעֶנְן' המטיל את צלו. ברשימה 'על אותו הנושא עצמו' כתבה המשוררת בין השאר, תוך שהיא מצטטת את דברי קהלת: 'אני מאמינה באמונה שלמה, שאם יש ערך לחיי אדם, הרי הוא, בעיקר, בדברים הקיימים מיום היות האדם: "וּמְתוֹק הָאוֹר וְטוֹב לְעֵינַיִם לְרֵאוֹת אֶת־הַשָּׁמַשׁ"' (גולדברג 1939). אז, בספטמבר 1939, נאמרו הדברים מתוך איזו אמונה פשוטה ובדיעבד גם נאיבית; בתום המלחמה, כשכתבה על דנטה, נזקקה שנית לדברי קהלת אך העמידה אותם לא בפני עצמם אלא אל מול הזוועות. היא כתבה אז על דמותו של דנטה, 'על מרירותו וגאותו וכוח ההכנעה שלו וידיעתו שעל אף הכול "וּמְתוֹק הָאוֹר וְטוֹב לְעֵינַיִם לְרֵאוֹת אֶת־הַשָּׁמַשׁ"' (גולדברג 1954, 3). והדברים מזכירים את הדמות הנשית בשיר, שִׁמְבַחְנָה הָאִמִּיתִי הוּא לְהִיּוֹת 'עֲנָנָה וְנִכְנַעַת', חרף הליכתה הגאה בשדה.

חתימה

ברשימה עיתונאית שפרסמה כחצי שנה לאחר סיום מלחמת העולם השנייה העלתה לאה גולדברג זיכרון מתקופת לימודיה בעיר בון, ערב עליית הנאצים לשלטון:

לעולם לא אוכל לעבור על פני אפרסק פורח בלי שיתקוף עלי הזיכרון ההוא. בגן הבית, אשר בו גרתי בעיר הגרמנית הקטנה באביב שנת 1933, היה עץ אפרסק אחד. עד היום זוכרת אני את מקומו, לא הרחק משיחי הדומדמנית, בקרבת חומת האבן. גם בימים שלפני הפסח בשנת 1933 היה אביב על האדמה, גם בערים ההן על שפת הריין. ברחובות היו מהלכים צעירים לובשי מדים חומים. בשני בתי ידידים ערכה המשטרה חיפוש. שירת 'ה'וֹרְסֵט וְסֵל' החרישה את צפצוף ציפורי האביב. הייתי טרודה מאוד, עזרתי להבריה ידד אל מעבר לגבול. ביום בריחתו נודע לנו, כי סגרו את הגבולות. הייתה חרדה רבה. גם הטלגרמה שבאה לא הרגיעה: ברחו שניים, אם אירע דבר לאחד מהם, יכול השני לשלוח מברק להרגעתנו. בלילה ישבנו בעליית גג – אני, ואמו של הפליט. שרפנו ספרים אסורים. היו שם הקפיטל והמגיפסט הקומוניסטי. היו מכתבים ויומנים וכרטיס חבר של המפלגה הסוציאלי-דמוקרטית. עשן עלה מן הספרים והכתבים – שמא ישגיהו בו בחוץ? 'שרפת ספרים'. – הייתי בעיני כרוצחת. בלילה, בפרקי השינה הקצרים, הבעיתוני החלומות. אחר כך בא בוקר צלול עד כדי ייאוש. כתבתי מכתב הביתה, לאמי, ביקשתי מלים שקטות, שלא יגונב דבר מסערת נפשי, שלא תימסר שם החרדה. כתבתי: 'בגן שלנו פורח האפרסק. לבלובו כל כך רודו' [...] (גולדברג 1946).

לאה גולדברג שורפת ספרים!³¹ לא רק האימה מפני המשטר הנאצי בולטת כאן אלא גם

31 הדבר אירע כחודש לפני שרפת הספרים בכירות בערי גרמניה ב־10 במאי 1933, אותו אירוע שהנאצים הגדירו כ'פעולה נגד הרוח הלא-גרמנית', ועיינו וייס וטיקוצקי 2009, 239.

הפחד להידמות למקרבן ('הייתי בעיני כרוצחת'). גולדברג סייעה אז ככל הנראה להבריה את ישעיהו ליבוביץ מגרמניה לשווייץ וכך הצילה את חייו (וייס וטיקוצקי 2009, 295, הערה 338). מעבר לאירוע היסטורי מסוים זה, מעניינת כאן דרך התמרתו במכתב אל האם: במקום לפרט את הזוועה, דבר שאולי היה מן הנמנע מחשש הצנזורה הגרמנית, בוחרת המשוררת בת העשרים ואחת לציין עובדה טריוויאלית לכאורה: 'בגן שלנו פורח האפרסק. לבלובו כל כך ורוד'. האם ניסתה לרמוז לאמה שהדיווח השגרתי מסתיר מאחוריו דבר-מה איום שאין להעלותו על הכתב? ואולי אין זה רמז אלא דווקא מין התרסה, שבשעה ששירת 'הורסט וסל' מחרישה את צפצוף ציפורי האביב, הדבר החשוב הוא הפריחה, העומדת מעל להיסטוריה?

בין כך ובין כך, מנגנון ההתמרה הסימבוליסטי-מבובהק שגולדברג מסגירה כאן את קיומו (והוא ודאי עקרונותי מאוד בפואטיקה שלה) מעורר את הצורך לשוב ולקרוא את המשפט החותם את הרשימה 'על אותו הנושא עצמו': 'בְּבִקְרָא אֵלּוּל / הַיָּם בְּאֶרְצָנוּ / שְׁקוּף וְצוּנָן...!'. המשפט, שקודם עוד אפשר היה לקרוא כנאיבי-לכאורה (אם אין מכירים את הרמיזה לשיר של רחל),³² מצטייר כעת כמשפט מודע-לעצמו וככזה המתרחק בכוננת מכוון מן האקטואלי אל העל-זמני ואל האוניברסלי.³³ בצירוף הרמיזה לשיר של רחל, משפט זה הוא פלימפסט בזעיר אנפין, המנכיח – ובו בזמן מוחק – את שכבתו הקודמת, כשם שהוא מנכיח, על ידי המחיקה ולמרות המחיקה, את ההקשר ההיסטורי והתרבותי שבו הוא נכתב. ייתכן שיש כאן הסבר אפשרי לריבוד הפלימפסטטי העשיר כל כך של הספר על הפריחה: זהו ספר של משוררת סימבוליסטית המתרחקת מייצוג ישיר של ההיסטוריה של תקופתה, ובכל זאת היא נתונה בתוך היסטוריה זו; ספר שבמוקד שיריו סמל הפריחה, שכמו הפלימפסטט, הוא אוצר בחובו גם צד אחר, צד הקמילה, הצד המחוק והנוכח כאחד.

ביבליוגרפיה

אקרמן, יוהן פטר

2000: שיחות גתה עם אקרמן, ליקוט ותרגום: צבי וויסלבסקי, מבוא והערות: ישראל מהלמן, הדפסה שנייה, ספרי מופת מספרות העולם בהוצאת האוניברסיטה העברית בירושלים בשותפות מוסד ביאליק, ירושלים.

³² ראו לעיל, הערה 16.

³³ תודתי לד"ר תמר ס' הס ולדינה ברדיצ'בסקי על שסייעו לי לחדר פרשנות זו כשהצגתי את עיקרי המאמר בסמינר תלמידי המחקר, 'לאה גולדברג: משוררת, מספרת ומסאית', שהתקיים בחוג לספרות עברית, יידיש ופולקלור באוניברסיטה העברית בירושלים, בסמסטר אביב תשע"א, בהדרכת ד"ר הס.

אריאל, מאיר

2010: עצמאי בשטח: כל השירים, עריכה: יואב קוטנר, כנרת, תל אביב.

בארת, רולן

2011: רולאן בארת על פי רולאן בארת, תרגום, הערות וביאורים: אבנר להב, עריכה מדעית: דפנה שניצר, רסלינג, תל אביב.

ביאליק, חיים נחמן

2004: השירים, עריכה, מבואות, ביאורים ונספחים: אבנר הולצמן, דביר, אור יהודה.

בלוק, אלכסנדר

2007: מבחר משירתו, ליקוט ותרגום: מירי ליטווק, עריכה: עמוס לויתן, גוונים, תל אביב.

בן־יצחק, אברהם

1992: כל השירים, עריכה ואחרית דבר: חנן חבר, 'הספריה החדשה לשירה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

ברונבסקי, יורם

2006: ביקורת תהיה: רשימות על שירה, פרוזה ומסה בספרות העברית, עריכה ואחרית דבר: דוד וינפלד, כרמל, ירושלים.

בר־יוסף, חמוטל

2000: "על הפריחה": לאה גולדברג והסימבוליזם, בתוך: רות קרטון־בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, 115-98.

ברעם, ניר

2007: 'אני חי מחדש חיים שנשכחו ממני [ראיון עם חיים גורי]', הארץ, 1.1.2007.

גולדברג, לאה

1938: 'ילדות', טורים ב:לז, 28.12.1938, 1.
1939א: 'מסע קטן', השומר הצעיר, 1.9.1939, עמ' 10-11.
1939ב: 'על אותו הנושא עצמו', השומר הצעיר, 8.9.1939, 9-10.
1944: 'זמן ספרותי: פלורנציה', משמר, 11.8.1944, 4.
1946: 'אילנות וזיכרונות', משמר, 15.4.1946, 6. (כונס בתוך: יפעת וייס וגדעון טיקוצקי [עורכים], 2009: נערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובינציה, 1935-1923, ספרית פועלים, תל אביב.)

- 1954: 'גישה חדשה לדנטה', משא, 3.6.1954, 3, 12.
- 1955: 'אלכסנדר בלוק ואורי ניסן גנסין [משאל על הספר שהשפיע ביותר]', הארץ, 'תרבות וספרות', 13.5.1955, א.
- 1976: קולות רחוקים וקרובים: תרגומי שירה, עריכה: טוביה ריבנר, הדפסה שנייה, ספרית פועלים, תל אביב.
- 1977: מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית, עריכה ומבוא: אורה קוריס, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2000: שירים, עריכה: טוביה ריבנר, מהדורה חדשה ומתוקנת, שלושה כרכים, הדפסה שביעית, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2005: יומני לאה גולדברג, עריכה והבאה לדפוס: רחל ואריה אהרוני, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2006 (1946): והוא האור: רומן, 'הספריה החדשה', ספרי סימן קריאה, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.
- 2008א: לאה גולדברג: מבחר שירים, סדרת 'עם הספר', משכל, הוצאת ידיעות אחרונות, תל אביב.
- 2008ב: שירי אהב"ה וזה"ב: הסונטות של לאה גולדברג, עריכה: עפרה יגלין, הבאה לדפוס: גדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2009: פגישה עם מזורר (על אברהם בריצחק זונגה), מהדורה מחודשת, מהדיר: גדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.
- 2010: אברות ('מוקדש לאנטוניה'): רומן גנוי, עריכה ואחרית דבר: גדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, תל אביב.

גורדינסקי, נטשה

- 2009: "ומני חרוט בשירי": יצירתה של לאה גולדברג בשנים 1935-1945, חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.

דור, משה

- 1983: 'שירת רוסיה: ארבעים שנה', בתוך: אברהם שלונסקי ולאה גולדברג (עורכים), שירת רוסיה, הוצאה פקסימילית, ספרית פועלים, תל אביב, עמ' 201-203.

דורמן, מנחם

- 2001: נתן אלתרמן: פרקי ביוגרפיה, עריכה והבאה לדפוס: דבורה גילולה, הדפסה שלישית, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

הירשפלד, אריאל

- 2000: 'על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג', בתוך: רות קרטון-

בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, 151-135.

וייס, יפעת וטיקוצקי, גדעון (עורכים)

2009: גערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובינציה, 1935-1923, ספרית פועלים, תל אביב.

זוסמן, עזרא

1985: תרגומים, הוצאת אליה זוסמן, נחלת יהודה.

זמורה, ישראל

1973: 'דפי יומן ישן: ימי "טורים" ו"מחברות לספרות"', קשת טו:ד, 114-121.

חבר, חנן

2000: "'הזמר תם': לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה', בתוך: רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, תל אביב וירושלים, 116-120.

2001: פתאום מראָה המלחמה: לאומיות ואלומות בשירה העברית בשנות הארבעים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

טיקוצקי, גדעון

2006: 'ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת לאה גולדברג כזירת התמודדות עם מוסכמות ספרותיות ואידיאולוגיות', עבודת גמר לשם קבלת תואר מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים.

2009: 'הסיפורים של לאה משורר [אחרית דבר]', בתוך: לאה גולדברג, כל הסיפורים, עריכה: גדעון טיקוצקי וחמוטל בר-יוסף, ספרית פועלים, תל אביב.

2010: 'למה התכוונה המשוררת? – לאה גולדברג מפרשת אחד משיריה', אלמנך 3, 14-16.

יגלין, עפרה

1997: 'קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג', חיבור לשם קבלת תואר דוקטור, אוניברסיטת תל אביב.

יפה, א"ב

1984: פגישות עם לאה גולדברג, צ'ריקובר, תל אביב.

ירדני, גליה

1961: ט"ז שיחות עם סופרים, ההסתדרות הכללית של העובדים העברים בארץ-ישראל, הקיבוץ המאוחד, עין חרוד.

ליבליך, עמיה

2010: 'אבדות ומציאות (עם פרסום הרומן הגנוז אברות)', אתר פסיכובלוגיה עברית, 11.3.2011,
http://www.hebpsy.net/blog_post.asp?id=55

צווייג, סטפן

1982: העולם של אתמול: זיכרונות של בך אירופה, תרגום: צבי ארד, זמורה-ביתן, תל אביב.

צורית, אידה

1959: 'סופרים מספרים על יצירתם: לידתו, התהוותו ועיצובו של סיפור אחד, או שיר אחד',
למרחב, 'משא', 8.5.1959, א.

רחל (בלובשטיין)

תשנ"א: שירת רחל, דבר, תל אביב.

ריבנר, טוביה

1980: לאה גולדברג: מונוגרפיה, ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב.

שביט, עוזי

2003: שירה מול טוטליטריות: אלטרמן ו'שירי מכות מצרים', הוצאת הספרים של אוניברסיטת
חיפה וזמורה-ביתן, חיפה ותל אביב.

2007: לא הכל הבלים והבל: החיים על קו הקץ על פי אלטרמן, הקיבוץ המאוחד, תל אביב.

שחם, חיה

1996: 'משוררת בקהל משוררים: על התקבלות שירתן של לאה גולדברג ודליה רביקוביץ על
ידי ביקורת זמנן', בתוך: זיוה שמיר (עורכת), סדן: מחקרים בספרות עברית, ב: פרקים
נבחרים בשירת נשים עברית, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב, 203-240.

שלונסקי, אברהם

1960: ילקוט אשל: צרור מאמרים ורשימות, סדרת כתבים בעריכת דוד הנגבי, הקיבוץ
הארצי – השומר הצעיר, מרחביה.

2002: שישה סדרי שירה: כל שירי אברהם שלונסקי, שני כרכים, ספרית פועלים, הקיבוץ
הארצי – השומר הצעיר, בני ברק.

שלונסקי, אברהם וגולדברג, לאה (עורכים)

1942: שירת רוסיה: ילקוט שירת העמים, הקיבוץ הארצי – השומר הצעיר, בהשתתפות מוסד
ביאליק, תל אביב.

Adam, Antoine

1953: *Verlaine, l'homme et l'œuvre*, Hatier-Boivin, Paris.

Barthes, Roland

1975: *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, Paris.

Genette, Gerard

1982: *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Seuil, Paris.

Mandelstam, Osip Emilevich

1973: *Complete Poetry of Osip Emilevich Mandelstam*, translated by Burton Raffel and Alla Burago, with an introduction and notes by Sidney Monas, State University of New York Press, Albany.

Verhaeren, Émile

1977: *Poèmes choisis*, édition établie et présentée par Robert Vivier, la renaissance du livre, Mercure de France, Bruxelles.

2001: *Poésie complète*, édition critique établie par Michel Otten et présentée par Marie-France Renard, éditions Labor et Archives & Musée de la Littérature, tome 3, Bruxelles.

Verlaine, Paul

1965: *Oeuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Yves-Gérard Le Dantec, édition révisée complétée et présentée par Jacques Borel, NRF, Bibliothèque de la Pléiade, Paris.

Тарановский, К.Ф

1980: 'Зеленые Звезды и Люющие Воды в Лирике Блока', *Russian Literature* (Amsterdam) 8:4, 363-376.