

”והנה היא לאה” –

קריאה ב”יעקב ורחל” ללאה גולדברג

כשיר מפתח ליצירתה וכתמונת ראי לדיוקנה\*

רחל פרנקל-מדן

השיר ”יעקב ורחל” כונס בספרה של לאה גולדברג *שיבולת ידוקת העין* [1940]. הופעתו הראשונה היתה כשיר ג' מתוך המחזור ”ארבעה שירים מבית הקפה”, שראה אור בעיתון *דבר*, ז' בניסן תרצ”ז, 19 במרס 1937, ולא כונס באף אחד מספריה שראו אור בחייה [שירים ג' 131].

בחירתה של המשוררת לבודדו מן המחזור ולהעמידו כשיר עצמאי, שנושא כותרת משלו, מזמינה עיון שיבדוק את מקומו לא רק במחזור המקורי, כי אם בשני היבטים מרכזיים של שירתה: דמויותיהם המקראיות של יעקב ורחל ביצירתה כבסיס לתפיסת המשוררת את דיוקנה העצמי ואת גורל חייה, ומוטיב בית הקפה, כתפאורה חוזרת ונשנית בשיריה ובסיפוריה. מתוך אלה נגזרים אשכולות מוטיבים נוספים השזורים במכלול יצירתה: דמות רחל כהיפוך לדמותה של לאה תוביל את הדיון אל מוטיב של לאות ועייפות; מוטיב הדמעות ומוטיב החיכוך והאכזבה; אפיון דמותה של הדוברת, רחל, הלאה בשיר, כדמות-ראי לזו של הכותבת, תתקשר אנכרוניסטית לתפאורה שבה ממוקמת הגיבורה: חלון בית הקפה על שפת הים; החלון כראי; הראי בתפקידו הארס-פואטי כעקרון המבט המהפך,

---

\* המאמר הוא עיבוד להרצאתי מיום העיון ”נסים ונפלאות – 100 שנה להולדת לאה גולדברג” שהתקיים במכללת לוינסקי לחינוך מטעם החוגים לספרות וספרות ילדים ומרכז לוי קיפניס לספרות ילדים, ב-13.12.2011, י”ז בכסלו תשע”ב. כל מראי המקום של שירי לאה גולדברג מובאים מתוך מהדורת *כתבי לאה גולדברג* בארבעה כרכים, [1973]. תל-אביב: ספרית פועלים. תאריכי פרסום ראשון של כל יצירה מצויינים בתוכן העניינים של כל כרך.

והגיבורה המעשנת סיגריה כהמרה מודרניסטית של האישה האורגת-רוקמת המייצגת חיכיון ונאמנות במיתולוגיה ובספרות העולם.

השיר "יעקב ורחל" שונה אך במעט מנוסחו הראשון מ-1937: בבית א/2: "אלי" במקום "אל"; בבית א/4: קו מפריד במקום נקודה בסוף הטור; בבית ב/1: אחרי "עשרים ותשע" – נקודה במקום שלוש נקודות; ב-ב/1 נשמטה ו' החיבור בראש הטור; ב-ב/3 נוסף סימן קריאה אחרי "ריבונו של עולם" במקום הפסיק; ג/1 מסתיים בפסיק במקום בנקודה ואילו ב-ג/2 מומר הפסיק שבסופו בנקודה; ב-ג/3 הושמטה ה' הידיעה מ-"חולות" ולאחריה נוסף פסיק ושונה הכתיב מ "כעבה" ל-"קעבה"; בבית ד' הושמטו המירכאות מדברי הקול בטורים 3-4; ב-ה/2 נוסף פסיק בסופו; בטור 4 נשמטה המילה הפותחת "חכי"; בבית ו' מומרת הנקודה בסוף טור 1 בקו מפריד; בטור 2 מוחלפת המילה "לוחשת" ב"גוזרת" ובין כפל המילה "לחכות" נשמטת הנקודה הראשונה ואילו הנקודה השנייה מומרת בשלוש נקודות. בטור 4 שוב מומרת הנקודה המסיימת בשלוש נקודות. בבית ז' טור 2 מסתיים בנוסח הראשון בסימן קריאה, שמוחלף בנקודה, ואילו שלוש הנקודות המסיימות את השיר מומרות בסימן קריאה.

אלו הן דקויות שמעידות על רגישות רבה לניואנסים הטונליים של הטקסט, כמו גם על מקצה שיפורים במשקל, וממילא גם בריתמוס. כך או כך, שבעת הבתים המרובעים נראים כמייצגים שבע שנות ציפייה של רחל המקראית ליעקב: "חכי לי, רחל, שבע שנים", שנהפכות בסופו של השיר ללילה אחד. הלילה הזה הוא מסגרת הזמן העכשווי, המודרני, שבמהלכו יושבת הגיבורה בבית הקפה הקטן שעל שפת הים [רצקי? פילץ?], מביטה במחוגי השעון, בים, בשמים – ומעשנת.

החיכיון מתמשש בפעולות מנייה שונות – תנודות הפנסים: "עשרים ותשע, שלושים ושתים" [א/4]; מספר השולחנות: "ארבעה שולחנות בחוץ ושישה בפנים"; במספרים אלה מופרת הטיפולוגיה העממית: במקום שלושה ושבעה, ארבעה ושישה, כמספרים המרמזים אולי על זוגיות. ממד

הזמן ומתיחתו כמו גם כיווצו הסוגסטיבי, בתנודתו כמו גם בהקפאתו, מייצג את המתח שבין קיפאון הציפייה לתחושת הרדיפה שבמניית חלקיו: אשליית הזמן של יעקב המקראי – "ויעבוד ברחל שבע שנים ויהיו בעיניו כימים אחדים באהבתו אותה" [בראשית כ"ט כ'] מתהפכת: "כי באהבתי אותך – לילה אחד היה לי כשבע שנים". ההיפוך חל בשיוך התחושה לגיבורה במקום לגיבור, וגם בהמרת הברכה על מחדש חודשים ומקדש ישראל והזמנים לקריאת מחאה כואבת ומקללת: "אבוי למחדש הזמנים" [שחם, 2000, 169-171]. בד בבד עם הקפאת הזמן המתנסחת בבית הסיום, מנוסח העיקרון האנכרוני ואולי אף המטא-כרוני של היצירה: המשוררת/הדוברת מנסה כאן לחדש את הזמנים ולהעביר את ימי הקדומים שמן הסיפור המקראי אל ימיה. ייצוגם של גיבורי קדם מסיפורם של יעקב ורחל משמש כאן בסיס לדיוקנה העצמי של גולדברג [שמיר, 2012, 125-158] אשר מתקרבת ומתרחקת בעת ובעונה אחת מהנרטיב הקדום שמשמש לה מראה מהפכת לחייה ולגורלה [קרטון-בלום, 2000, 32-45; אלינב, 2012, 297].<sup>1</sup>

המתח והניסיון לגשר, במודע או שלא במודע, בין רחל המקראית ללאה המשוררת, הוא המתח שבין הזמנים ובין הגורלות של הגיבורות: ה"אני" מול ה"היא": "ואני יושבת בבית הקפה" [א/3] לעומת: "והיא ישבה ועישנה" [ו/1].

אפיונה של רחל בבית השביעי מזהים אותה עם דרכי העיצוב של לאה המקראית, בהדגישם את תכונת הלאות והבכי: "גם עיני רחל רכות" [ו/4].

<sup>1</sup> שמיר [2012] דנה בייצוגם של גיבורי קדם כבסיס לדיוקן העצמי בשירת רחל; קרטון-בלום [2000] דנה בדגם החלון המהופך בשירת גולדברג. וראו שם, עמ' 44, על זיקת גולדברג לרחל; אלינב [2012] מתארת את תבנית החקירה העצמית הפילוסופית לעומת התבנית של הביטוי העצמי הפואטי בהסתמכה על מיונו של שפנגמן [1980] וראו שם, עמ' 296 הערה 42. היא מציינת את ה"ערבול" הקיים אצל גולדברג בין חומרים אוטוביוגרפיים לבדיוניים בצד מודעות לכך שהיא אינה מחויבת לחפיפה מלאה בין האני הביוגרפי לגיבורותיה הספרותיות. ועם זאת, "זהו נרטיב אישי מאוד, שבו המחברת כתבה את עצמה. בחסות הבדייה הספרותית היא עיצבה תיאור של חניכה ודיוקן של גיבורה בת-דמותה [- -]. צביון זה נתמך בעדות ארספואטית עוצמתית של גולדברג עצמה, ["המרחק שביני"] המובאת כאן בכתב ידה [- -]: "המרחק שביני ובין זו שבשיר / כמרחק בין גופי וצלו על הקיר / אך אני אמות, והיא תישאר / והיום לא אוכל לסלוח לה זאת". על הדיוקן העצמי, ועל העיסוק הכפייטי והחוזר בו כמפתח חשוב להבנת מכלול יצירתו של האמן, ראו אצל מושנזון [1985]. מושנזון מדגישה את הדיוקנאות העצמיים הבלתי ישירים כמגלים תחושה עמוקה של בידוד, ניכור, חרדה ובדידות [אין מספר עמודים].

דמותן של רחל נוסח גולדברג ולאח המקראית – וממילא, לאה המשוררת [שחם, 2000, 170] מהדהדת בהקשר הזה גם את המשוררת רחל, על החוויה של עקת העקרות והכמיהה לאהבה ולאימהות של המשוררת ה"אחות"; כך, **במכתבים מניסיעה מדומה** כותבת הגיבורה רות: "הייתי רוצה לראות חלום אחר הלילה. לראות לא אותך, כי אם אותי משחקת עם תינוק. ואני צוחקת והתינוק צוחק, ואתה, העומד קצת מן הצד, אינך עוד אדם זר. ואולם מוטב לא לחלום גם חלומות כאלה" [עמ' 59].<sup>2</sup>

שמה של המשוררת נהפך לתכונת אופי שמזוהה עם לאה האם, ממש כשם שרחל בלובשטיין-סלע הזדהתה עם רחל האם בשירה "רחל" [1936]. השימוש המרובה בפועל ל.א.ה. ובנטיותו מאפיין את גולדברג ואת גיבורותיה הנשיות כמוכות לאות ובכי, מודעות להיותן לא יפות ["את אשה לא יפה", **שירים א'** 280] שהגברים לצדן אינם אהוביהן ["עצי אשוח מושלגים", **שירים א'** 58]. וכך שב ועולה מוטיב הלאות כגון: "ידך בידי רק לאה וקרה" ["שניים ברחוב", **שירים א'** 46]; "בת שחוק לאה ומחוצה" ["שדות מנומרים", **שירים א'** 63]; "יומה הנו "יום לאה" ["דמדומים בחלון", **שירים א'** 79]. אפילו הרחוב הוא דמות נשית: "הרחוב בוכה על זה אשר עבר בה" ["שירים א' 88] וגם העיר מאופיינת כאישה בוכיה ועייפה: "אך עירנו בכתה ושרה / עובר אורח עמוד, הבט: / מה לאה, בטפסה ההרה / הסמטה שזקנה בלא עת." ["ההר הירוק", **שירים א'** 234].<sup>3</sup> גם הלב מוצג כ"לאה, אומלל, דואב" ["חמישה שירים" (1927), **שירים ג'** 97]. בשירה "מתוך יומני" נאמר: "[- - -] ולכן כל הלילה כתבתי שירים / ואני עייפה

<sup>2</sup> בשונה מאבחונה של ליבליך [1995]: "הכיסופים לילד, הידיעה שאיננה אם. עניין זה נדיר בשירים, כפי שגם ביומנים הוא נזכר רק מעט, געגועיה התכופים, החזקים, היו לאיש, לא לילד. "בן לו היה ליי", אמרה רחל, ולא מצאתי שורה כה חזקה ונואשת בשירי לאה. דוגמה אחת: במחזור הנקרא "דמדומים בחלון" [פורסם לראשונה ב-1932] מתוארים ילדים צוחקים, ובבית השלישי: "בחלוני דועכת דממה / לבבי מלווה את יומו. / על מצחי נחרתה מחשבה עגומה: / – התינוק הלבן שיעבר בקמה / לא יחלוט, שאני אמו" ["שירים א' 79]. בכך גם עוסקת הרצאתה של יעקבה סצ'רדוטי: "יודה של שום איש בעידן המשפחה האלטרנטיבית". [סצ'רדוטי 2011]. [נראו עיבודה של הרצאתה למאמר, כאן בעמ' 5-31], על היות רחל המשוררת קרובה ללאה גולדברג יותר מכל המשוררות העבריות האחרות שקדמו לה, ראו אצל מירון [2004] עמ' 359.

<sup>3</sup> וראו אצל ליבליך [1995]: "הבכי תופס מקום עצום ביומנים. היא מרבה לבכות, כלאה בשעתה, ולעתים מתלוננת כי אינה יכולה לבכות, [- - -] או אז, לדעתי, נהפכת הכתיבה ביומן למעין בכי" [עמ' 192].

היום"; עייפות המבט של גיבורת ה"בלדה על החמישה והכוס הירוקה" [שירים ג' 104] היא זו ש"ודאי הסכינה לחכות / והעיניים הלאות / כבר לא בקשו בתכלת המראה / את זכר הנשיקות" ["בלדה על היד השזופה", שם 106]; כך גם ה"חיוך כל כך פיקח ולאה [- - -] ויש לו תנחומים / רק בלאות חמה [- - -]"; ["הרוח חוזר על פתחי הבתים", שירים ג' 111].

בצד הלאות באים הבכי והדמעות, הן כפשוטם והן כמובילים מטאפוריים, כמו: "הערפל נוטף, נוטף ממעל, כחלב שמים שכולים" [שירים א' 88] וכן: "אולי מאחורי החלונות בוכה הסתיו" [שירים א' 91]; "יש ריח פרי נרקב לאלה הימים / כבדי דמעה ועטופי שלכת" [שירים א' 95]. ים של דמעות מציף את שיריה<sup>4</sup> – לא רק באלה שבהם מזוהה המשוררת עם האני, כי אם גם באפיון דמויות אחרות, גיבורות שיריה: כך ב"שיר הלענה" [שירים א' 201]: "בכינה בכינה בנות אמי על המפתן, / אחותכן, העזובה בלי חתן, / כלימתי צעיף שחור עלי ראשי / ועיני שכול שכלו את דמעתן"; בשירה "בן-בלי-בית" [שירים א' 208] מקונן אח על אחותו: "יורדות דמעותיה, זולגות כים / בוכה בלילה, בוכה ביום / נקמת בתוליה מי יקום?"; ממילא, גם העיר האהובה משמיעה קול בכי ערירי ["החוף", שירים א' 238], ואפילו המלאכים בוכים על גג ביתה ואין מפלט מבכיים [שירים א' 247].

מפאת קוצר היריעה, לא יובאו כאן כל מופעי הדמעות בשירתה, אשר לעתים מייצגים את צער העולם ולעתים גם את הדרך היחידה לבטא שמחה: "והשרף המתוק נוטף לארץ / כדמעות כלה ביום שמחת לבה" [שירים ב' 57]. עם זאת יודגש כי אצל גולדברג מזוהה הדמעה עם האומניפוטנציה השירית וכעדות לחיות: "שבעה ימים חיכיתי לדמעה שתיפול / מזיכרון אשר היה / ולא נתת לי חסד-דמעה אחרון / ולכן לא אקום לתחייה" ["מספר המתים", שירים ב' 63]; זאת, בניגוד לסונטת

<sup>4</sup> בימנה משנת 1937, חודשיים אחרי שובה מאיטליה, היא כותבת: "עיני כואבות מדמעות, איני יודעת למה אני בוכה". ראו: ליבליך, שם, עמ' 180.

האהב"ה הנודעת, "נפרדנו כך": "זאת הטיפה שעל ידי נותרה לי / טיפת סגריר ודאי היא, לא דמעה // לדור הזה הבכי הוא כלימה, / הוא לא יבכה על אהבה גוססת. / ביום הדין ובלילות החסד / אדיש וגא הוא לא יוריד דמעה. // [- - -] מאין בלבי חדווה חוגגת? / אולי בכל זאת, זאת היתה דמעה" [שירים ב' 172]<sup>5</sup>; בשירה "אבן מאסו הבונים" מזוהות הדמעות במבנה תקבולתי עם מילים ונהפכות לחומר הבערה השירי: "הדמעות נדירות יותר, / מעטות יותר המילים" [שירים ג' 74]

הלאות והבכי מתקשרים, כאמור, לא רק אל מאפייניה של לאה המקראית, כי אם גם אל גיבורותיה האחרות מן המקרא, מהמיתולוגיה ומהספרות העולמית. כך חנה העקרה בשיר "כנען" [שירים א' 167-168]; קליפסו הנבגדת ["שחפים", שירים ב' 64-65]: "מחתה מעל פניה את חן החיוכים / ותישא את קולה בבכי [- - -]"; גם דמותה הבדיונית של תרזה די-מון המדומה להגר: "כאברהם את שפחתו הגר // לו לעיניך דם לבי ניגר/" [שירים ב' 158]; ובשיר "ערב אחד": "את לא באת לבכות, את לא באת לסיים, [- - -] ולבך בעצבות מדברית כהגר / מול עיניו הגוועות של הילד" [שירים ג' 141].

עיצוב דמותה של הגר המגורשת למדבר מעלה לא רק ארמזי ישיר לסיפור המקראי, כי אם גם הקשר ספרותי לתאומת-ראי ארצישראלית של גולדברג, רחל בלובשטיין-סלע, דווקא אל שירה האייקוני שנושא יותר מכל שירה את דיוקנה העצמי המיתולוגי בדמות רחל, "אם האם"; זאת, בשיר א' מתוך "שלושה ימים": "אני עומדת בלב המדבר / ואין לי אפילו כוכב אחד / והרוח אינו מדבר אלי / והחול לא ישמור את עקבות צעדי" [שירים ב' 237]; אנטיוגונה, אף היא מאופיינת כמי שמחכה, לשווא, לגשם: "האדמה/ ויתרה עליו. היא רגילה בכל: / בחנק, במשכוח, בדממה, /

<sup>5</sup> מוטיב זה מוצא דרכו גם אל שירי הילדים שלה. בשירה "הירח הצהוב" שבה גולדברג לעצב את דיוקנה העצמי: "הירח הצהוב / לא יודע לאהוב: / אין לו בן ואין לו בת, / אין לו חג ולא שבת // הוא רואה את הכבשה / מנדנדת עריסה / ורוצה מאוד לבכות / אבל אין לו גם דמעות". מתוך: *מה עשות האילות* [1957] עמ' 15. השיר "נפרדנו כך" נכתב ב-1955, כחמש שנים לפני מאמרו של דן מירון על שירתה [מירון, 1960]. לעניין זה ראו יפה [1994] עמ' 241.

בדמעותייך הבוכות אין קול" [שירים ב' 262-263]; היפהפייה הנמה לומדת מפי חתנה ונאומו שטעם החיים מגולם בפצעים ובבכי: "כי תלכי בין חוחים, כי תבכי מפצעים / כי הדרך איננה סלולה, / כי לאלה, לאלה קראנו חיים, / עורי, עורי כלה" [שירים ג' 210]; גם דמות האיקונין של המדונה שבבית התפילה במנזר פוז'ייסלי היא דמות-ראי לדיוקן העצמי: "לא לך דמות מדונה מתאבלת / וצחוק האמהות לא לך" [במנזר פוז'ייסלי, שירים א' 69]; העקרונות מעלה גם את דמותה של חנה: "בכית: ריבונו של עולם / כאבת: יגונו של עולם" ["כנען", שירים א' 167-168].

זיקתה של גולדברג למקרא ניכרת בשיריה<sup>6</sup>. כך עולות דמויותיהם של שמשון, נוח, אדם וחווה, דוד ושאול; אך דווקא זו של רחל ויחסיה עם יעקב קרובה לה ביותר, בשל מוטיב החיכוך והאכזבה<sup>7</sup>. כאמור, רחל של לאה גולדברג היא לאה יותר מרחל. היפוך זה וצביעתה של כל דמות בגוון אישי המשקף את דמות-הראי של המשוררת, מתחבר אל עיקרון ארס-פואטי מרכזי בשירתה: המרחק בינה לבין הדמויות שבשיריה הוא כמרחק בין המביטה בראי ובין בת-דמותה המשתקפת אליה מתוכו<sup>8</sup>.

ב"יעקב ורחל" יושבת הדוברת בבית הקפה, בלילה, על שפת ים סוער ומונה את תנודות הפנסים של הספינות "המפליגים אלי גבול החמסין"<sup>9</sup>. היא נמצאת בפנים, ליד הזכוכית השחורה של החלון, שמשקפת באחת את שחור הלילה הניבט בעדה, ואת פנימו של בית הקפה, ואת המתבוננת בעדה כבראי. היפוכו של המבט מוביל להיפוך תפקידן של הדמויות שאותן בוחרת המשוררת לגלם. בשירה "הראי" [שירים א' 106] מתנסחת תופעה זו מפורשות: "בראי משתקפות אגדות הפוכות". כך גם פועל הראי המהפך

<sup>6</sup> על הקריאה בתנ"ך כפי שהיא עולה ביומנים ראו: ליבליך [1995] עמ' 185; 191; 284-285.  
<sup>7</sup> על הקשר בין שירת גולדברג לשירת רחל ראו אצל טיקוצקי [2005] שדן בסיומו של המחזור "אהבתה של תרזה די-מון" ודמינו אל "ספר שירי" של רחל, עמ' 14. וראו אצל מירון [2004] לעיל הערה 2.  
<sup>8</sup> על כך אצל קרטון-בלום [2000] עמ' 44; שחם [2000], עמ' 170; אלינב [2012] עמ' 297.  
<sup>9</sup> לילי רתוק דנה בהקשר זה בשיר "רחל". היא מדגישה כי המשוררת בוחרת בסמל אופייני לאישה שעמדתה נמצאת "על גבול הסדר הפטריארכאלי, "ועל-כן מקומה הטבעי הוא במדבר ולא בעיר שמייצגת את התרבות הגברית. רתוק [1999] עמ' 17. וראו גם שם, עמ' 23 הערה 4, על מחזור "שירי מדבר" של ש' שפרה, המוקדש להגר, "הנועדת למדבר". גם אצל גולדברג, שייך המדבר להגר, ואילו רחל-לאה שלה חיה בעיר. המדבר מאופיין בשיר כגבול רחוק, גבול החמסין של אדמת אגדה מזרחית שמאפיין את העבר ["פה היתה ערבה" ג/1] וחולות הלילה "מושחרים כמו קעבה" [ג/3].

אגדות ב"היפהפייה הנמה" שם מסכם נאומו של החתן עיקרון פואטי זה: "כי כרת הכורת בגני אגדות / והקץ לתנומה מתוקה [- -] // ואולי תהפכי הברכה לקללה: / ארור מקיץ נרדמים!"<sup>10</sup>. עם זאת, היפוך הברכה לקללה – כמו ב"יעקב ורחל", שבו נהפך מחדש הזמנים למושא קללה ולקינה – נושא עמו את זרע החיים דווקא: "כי תלכי בין חוחים, כי תבכי מפצעים, כי הדרך איננה סלולה, / כי לאלה, לאלה קראנו חיים, / עורי, עורי כלה!" [שם, שם]. כך גם הבן האובד שרוכן אל העין ורואה במים את דיוקן עצמו ["משירי הבן האובד" **שירים ב' 66**] כהגר הרואה את דיוקנה משתקף בעיניו הגוועות של הילד ["ערב אחד", **שירים א' 141**].

המרת הראי בזוגיותו השחורה של החלון שנשקף אל הליל נזכרת עוד קודם לכן בשירתה ב"יום שאין לו שם": "בחלון שחור ומלוטש בוערת / משקיעת כוכב, בבואת מנורה" [**שירים א' 83**]<sup>11</sup>. הקשר האנלוגי בין ראי לחלון בשירת גולדברג עולה בשיר הפותח את המחזור "מסע ללא שם" [**שירים ג' 31** שיר א']. בבית מרובע נטול חריזה – פרט לתנועה הארוכה והמייבבת של החיריק המלא, שמזהה "אני" עם "ראי" – מתמקדת תבנית הצליל בחזרה כפולה על תיבת "אני" והדהודה במילים "עיני", "אינך" ו"אינס": "היכן אני? איך להסביר היכן אני? / עיני אינן נשקפות משום חלון. / פני אינם משתקפים בשום ראי. / כל החשמליות הרבות שבעיר נוסעות בלעדי." היעדרה של חריזה מסורתית ועשירה מעיד אף כאן, כמו בבית הפותח את "יעקב ורחל", על סערת נפש וכניעה לתחושת הכאוס או חוסר שליטה בהעמדת פנים ממוסגרת וממושטרת. גם בבית השני של השיר נמנעת גולדברג מחריזה: "והגשם יורד ואיננו מרטיב את ידי / ואני פה, צילי פה – /

<sup>10</sup> על היפוכה של אגדת לכלוכית ראו אצל שחם [2000], עמ' 178.

<sup>11</sup> וראו קרטון-בלום [2000], עמ' 40. מוטיב הראי מופיע גם בשירי הילדים של גולדברג וראו ב"מציאה": "חתיכה של שמים / מצאתי ברחוב / בשלולית המים / תחת עץ שברחוב" [**מה עושות האיילות 1957**, 31-32]; "שיר הילדים" מחזיק "בידיו ראי קטן / במשבצת פז – / ראי קסמים ישן נושן / ויודע רז [- -] אל הנם הוא מכוון / את הראי הקטן / וראשו של הישן / בו נשקף מיד" [שם, 46-51]; גם הסנאי הוא גלגולו של נרקיס המיתולוגי בשיר "הסנאי וחברו": "והמים זכים / גם צלולים מול האי / ורואה הסנאי את עצמו כבראי. / מתפלא הסנאי / על דמותו ואומר: שם במים, במים, מצאתי חברי!". [שם, 17-19].



בעיר נוכריה / בלב מולדת גדולה של נִכְרִי" **[על המשמר 21.9.1960]**. מעטה חסין מים אינו מניח לגשם להרטיב ומדגיש אובדן תחושה. האוקסימורון המסיים את הבית מזהה מולדת עם ניכר וניכר עם מולדת; כל "פה" שהוא מנוכר ל"אני" שלה<sup>12</sup>.

במונוגרפיה שכתב א' ב' יפה [1994] על המשוררת, הוא דן במחזה הראשון פרי עטה, שהועלה על הבמה בקיץ 1938, בידי להקה שנקראה "תיאטרון עברי, במה מקורית". המחזה, בבימויו של אלפרד וולף, נקרא "ים בחלון". ההצגה עלתה רק פעם אחת "והכישלון היה ברור ולא נעשה עוד שום ניסיון נוסף להעלותו על הבמה. טקסט המחזה לא פורסם בשום מקום וכל ניסיונותי לגלות עותק של כתב היד עלו בתוהו" [שם, 52]<sup>13</sup>. על כוונותיה של גולדברג במחזה הזה מסיק יפה מתוך רשימות שפורסמו בעיתונות סמוך להצגתו [שם, 52-53]. א' ד' שפיר כתב, כנראה בעקבות שיחה עם המשוררת:

[ - - - ] הים המבדיל בין החיים החדשים שעל שפתו ובין החיים שהעולים, שהיו מושרשים בהם כבמולדת, עזבום. הים הוא סמל אותם החיים, המזכיר את אשר איננו ניתן להיות נשכח, כאם, כמולדת, כי בעמם, רצונם זה של העולים לראות את הארץ הקרובה ובכל זאת זרה, נהפכת למולדת אמיתית. רצון זה אינו יכול להופכה למולדת. אנשים אלה, אף-על-פי שעקרו את עצמם, מהם ברצון ומהם בעל כורחם, בתוקף מסיבות החיים, מאותם החיים בתפוצות, לא עקרו גם את שורשיהם מתוך אותם החיים. שורשיהם נשארו שם [- - -] ובזה כל יסוד הטרגדיה של אנשים-אמנים אלה, שעזבו מאחוריהם חיי אמנות גדולים, (אם לא שלהם, הרי, לכל הפחות של סביבתם), הורים אשר בהם היו מושרשים, והם דומים עכשיו לצמח שהועבר מארץ צפונית לארץ טרופית, שאיננו עולה יפה באדמתו החדשה **[דבר, 8.6.1938]**<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> לעניין ציון, הציונות או הנתק מן הגלות, ראו: יגלין [2002], ובהרחבה אצל טיקוצקי [2006].  
<sup>13</sup> שנה קודם לכן פורסם מחקרה של נאמן [1993] שדן במחזה הראשון של גולדברג שנגנו, "ים בחלון".  
<sup>14</sup> 17 שנים אחרי כן, ב-1955, תכתוב גולדברג את שירה "אורן", שיבטא אותו רעיון **[שנתון דבר, תשט"ו]**, עמ' 221, **שירים ב'** [143]; חיים גורי, מתלמידיה, יכתוב בהקשר דומה: "ביני ובין אבי הים" **[1923-1958]**, "מתוך" שירי חותם", שיר ג'.

ההבטה אל הים מבעד לחלון מתגלגלת אל השיר "יעקב ורחל" דרך מוטיב הספינות וההפלגה "אלי גבול החמסין" – ואף בן הרועה, בצביונו המקראי-מזרחי, הולך אל החוף לדלות מן הים כוכב צולל [במקום שידלה מים מתוך הבאר!]<sup>15</sup>.

ההבטה בחלון היא מוטיב שכיח ובולט בספרה המוקדם **מכתבים מנסיעה מדומה** [ז'בר תרצ"ז]<sup>16</sup>. החלון הוא מטונימיה לעולמה הרגשי של רות ולתפיסת האני שלה ביחס לעולם: "לילות ראשית הסתיו נשרו אל חלונה של רות" [עמ' 7]; "חלונות הראווה הגדולים המוארים למחצה, הריקים, דומים היו לעיניה העיוורות של בת-מלך מתוך אגדה" [עמ' 10]; "הרחוב נרדם מול חלונני" [עמ' 14]; "אני יושבת ליד החלון ורואה את הערב ברחוב" [עמ' 17]. גם הסופר א' ת' א' הופמן נתפס בעיניה כמי שאילו הזדמן באותו ערב לברלין, "היה בוודאי עולה הנה אל 'קויק' הצנוע, קונה לו מקום ליד החלון, מביט אל הערב ברחוב וחושב על כל מה שאין צורך לחשוב – כמוני" [עמ' 19]. אף שבשהותה בברלין אין רות מזדמנת לים, עדיין נוכחותו בחלון קיימת באורח אבסורדי-מיסטי וחושני, והיא "מריחה באוויר כי לא רחוק מכאן נמצא הים. ידעתי: אי אפשר להריח את הים ממרחק כזה, אבל איני יודעת כיצד ומדוע, אני מרגישה בו, מתגעגעת עליו." [עמ' 37]; וכך: "העולם במסגרת החלון היה קודר וגרוטסקי כתמונה עתיקת יומין מעשה ידי אמן מהיר [- - -]" [עמ' 38]. היא נודדת בחדרים הריקים וקופאה ליד החלונות הפונים לחצר [עמ' 43], ואילו במכתבה מאוסטאנדה "על הים ועל השווקים" היא מבחינה בין הים הכחול שעזבה בארץ ובין הים האפור והגדול בימי הסתיו, ואף פה מתקשרים דימויי הים עם דימויי החלון: "הים היום כאותם דמדומי הסתיו בחלונות בודדים מאוד [- - -] ועל הזכוכית החלקה של החלונות עוברים רק גלי-צללים עוברים והולכים [- - -]

<sup>15</sup> מוטיב הבאר יידון להלן בהרחבה.

<sup>16</sup> כל הציטוטים **ממכתבים מנסיעה מדומה** הם ממהדורת הפקסימיליה, ספרית פועלים 1981.

[עמ' 43]. דימוי זה שב ועולה במכתב: "אני רואה אותך, בים הלילה בעד חלון ספינתי הקטן ואתה מלא את הלילה" [עמ' 48].

בסוף הנסיעה עולה מוטיב ההתבוננות באוניות שבנמל מרסיי: "ועכשיו לפני ים ומפלצות הספינות הגדולות ואני מתחילה להבין את פירוש המילה 'הפלגה' – אוניות בחוף [- -] יש בהן תמיד השאיפה להפלגה ולכיבושים. ריח ארצות רחוקות ובלתי ידועות נודף תמיד מעשן הארובות, מבגדי המלחים, מן הים." [מכתב ט"ז – "על המפרשים האחרונים", עמ' 77]. בטרם פרידה מציינת רות: "בהערצה ובחיבה מתבוננת אני באוניות הכבדות האלה, היודעות בקלות כזו לחצות את מימי האוקיינוס. ידעתי – הן מוליכות אותי אל אותו שדה-הקטל היחיד שבו אני נלחמת על עצמי ובשביל עצמי." [עמ' 78]<sup>17</sup>.

ההתבוננות בחלון מושכת את תשומת ליבה של עמיה ליבליך שמעיינת ביומני המשוררת משהותה בפריז ומעירה על מה שנכתב בתאריך 18.10.1967: "נגע ללבי משפט המתאר אותה יושבת ליד החלון ומתבוננת החוצה. בחדר במלון? וזה המסע הנכסף לחו"ל?" [ליבליך 1995, עמ' 254].

בגלוייה מ-Sils Maria מיום 2.9.1969, כותבת גולדברג מביקורה האחרון באירופה: "[ - - -] אני מביטה על הנוף חלק גדול של היום מן החלון ורושמת מן הטבע". על כך מעירה ליבליך: "[ - - -] ושוב החלון העגום הזה, האשה המתבוננת ורושמת, מופרדת מהעולם [- - -]" (שם, שם)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> וראו אצל רתוק [1987] על דימויי הים והמים כמאפייני הקול הנשי, עמ' 186-193, ובמיוחד שם, עמ' 187, הערה 17: בין שמות הספרים ששמותיהם לקוחים מן השדה הסמנטי של הים, התהום והמים, השתרבב בטעות שם מחקרה של אילנה נאמן "ים בחלון". וראו לעיל הערה 13.

<sup>18</sup> על החלון בשירת גולדברג ראו טיקוצקי [2005], שדן בהתכתבות הדיאלקטית של המשוררת עם מוסכמות ספרותיות. בהערה 33 שם, מפנה טיקוצקי אל קרטון-בלום [2000] ואל דיונה בחלון של הדוברת כמטונימיה לנפשה. השפעתה של גולדברג על דליה רביקוביץ' ניכרת: ראו שירה של רביקוביץ' המוקדש ללאה גולדברג, "הקרפודים" [כל השירים עד כה] [1995] עמ' 124-125; כך גם להתבוננות בחלון שנידונה כאן מוקדש שירה של רביקוביץ' "החלון" [שם, עמ' 215].

אל הישיבה מול החלון עם המבט אל העולם ובנפרד ממנו, נוסף עוד אטריבוט המככב בשיר "יעקב ורחל": זוהי הסיגריה שנושאת תפקיד מכריע בעיצובה של רחל בנוסח לאה המשוררת בבואה לצייר את דיוקן המשותף: "והיא ישיבה ועישנה. עייפות. קיפאון. – / המטוטלת גוזרת: לחכות לחכות...". רחל המעשנת בשיר היא לאה גולדברג המעשנת את חייה לדעת. היא מחכה ליעקב בבית קפה קטן כשעייפותה מועברת אליה מלאה אחותה. בכייה, המלווה את העישון אגב חיכיון, מזהה את תכונת לאה באפיון עיניה של רחל ומשלב את שתייהן לאחת: "גם עיני רחל רכות".

עשן הסיגריות מלווה את ספר שיריה הראשון **טבעות עשן** [1935]. כבר בשירה המוקדם "את אלוהי ראיתי בקפה" היא מנצלת את האפקט החזותי של עשן הסיגריות כרקע, ספק פתטי ספק פארודי, להתגלות אלוהים לנביאיו או לעמו במדבר: "את אלוהי ראיתי בקפה / הוא נתגלה לי בעשן סיגריות" [שירים א' 24]<sup>19</sup>. הסיגריה נוכחת תדיר בדיוקנאותיה המצולמים של לאה גולדברג החל מנעוריה. עמיה ליבליך פותחת את ספרה על המשוררת בתיאור דיוקנה כמרצה באוניברסיטה, כמי שקולה העבה, הצרוד והבלתי נעים לאוזן, מתחבר אל "סיגריה ביד – הייתכן? אז עוד עישנו פרופסורים ותלמידים בזמן ההרצאות" [ליבליך 1995, עמ' 9]. בית הקפה הוא המיליה הקבוע של החיים הספרותיים בארץ ישראל במודרנה התל-אביבית בשנים 1910-1933,<sup>20</sup> ודיוקנה של גולדברג, שיושבת בבתי קפה שונים כמו הרלינגר, רצקי, פילץ ואחרים, מאופיינת בדומה לדיוקנה העצמי בלבוש האישה המחכה לאהוב בשיר "יעקב ורחל"; כך זוכר אותה הצייר אריה נבון בשיחתו עם ליבליך:

היא נראתה אדם רוחני, שברירית כקנה סוף, תמיד במתח, בחיפוש, עם עיניים גדולות ובוהות, עם רעב גדול. כאילו מצפה למישהו. כך היתה ההבעה על פניה תמיד, גם כשישבה לבדה בהרלינגר, בשולחן הקבוע

<sup>19</sup> פורסם לראשונה ב**טורים** שנה א', גיליון י"ח, כסלו תרצ"ד – נובמבר 1933. כונס ב**טבעות עשן**, 1935.

<sup>20</sup> ראו שביט [1982].

שלה. תמיד ליד החלון, עטופה בעשן, מעשנת סיגריה אחר סיגריה וכפופה על הנייר שעליו כתבה [- -] " [ליבלוך 1995, עמ' 101]<sup>21</sup>

ליבלוך שבה ומדגישה שבשירה מרבה להופיע עשן הסיגריות וכי "בתיאורי מפגשים, שיחות, הפסקות מנוחה – מופיע העשן כמלווה נאמן, כך גם ביומן, למשל בנסיעה לאיטליה, בכל פעם שישבה לנוח, היא מציינת 'עישנותי'. שיעוליה, קולה, הסדוק, הסרטן שעלה בגורלה, קשורים ודאי לעישון זה מגיל צעיר" [ליבלוך, עמ' 190]. ואכן, באחד משיריה האחרונים, "על הנזק שבעישון" [יולי 1969, **שירים ג'** 275] היא פותחת ב"בוקר גשום, לא לקום. לא לעשן, [- -] " ומסיימת ב"איזה אביב כבד! אמרתי לך. לא לעשן"<sup>22</sup>.

הישיבה בבית הקפה התל-אביבי היא המשך טבעי לישיבה בבתי הקפה האירופיים בברלין ובפריז: באותה התקופה היתה זו העזה נשית לחדור אל עולם שנתפס כגברי מאוד<sup>23</sup>. בחיכוך המלווה בעישון מגולמת התרסה מהפכת לתפיסת המודל המיתי של הנשיות, זו המבטאת את נאמנותה בישיבה בבית פנימה אגב טווייה ואריגה<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> ראו: מטלון [1994] בעיונה בשני תצלומים של המשוררת.

<sup>22</sup> **מאזניים**, כרך כ"ט, חוב' ב', תמוז תשכ"ט – יולי 1969. כונס בכרך ג'.

<sup>23</sup> ראו פינסקר [2008] ואלינב [2012] עמ' 176 ושם, עמ' 118 הערה 15. דפדוף אקראי בתצלומיהם של סופרים וסופרות צרפתים באנתולוגיה של ה- *Paris-Match* מעלה דיוקנאות גבריים כזיאק פֶרוור, פול קלודל, ז'ורז' סימנון, אנדרה מאלרו ועוד – כולם מעשנים; לעומתם, דיוקנאותיהן של סימון דה-בובואר ופרנסואז סאגאן – לא! כמו כן יודגש דיוקנה של ויסלבה שימבורסקה על כריכת ספרה **קריאת רשות** [2005] כשהיא מעשנת ואפופה עשן; וראו רשימתה שם, "בהזדמנות", עמ' 129-130, בעקבות ספרו של ריצ'רד קליין **הסיגריות הן אלוהיות** [תרגום: רפי וייכרט]. מוטיב הסיגריות אצל שימבורסקה, עד כמה שעולה ממה שתורגם עד כה לעברית, זניח. כך למשל בשירה "הפרופסור הזקן" [**נקודתיים** 2005, עמ' 21-22, תרגום: רפי וייכרט]. דיונו של מירון בהיבט זה בספרה **טבעות עשן** מציין את העישון כמה שבא "להשקיט את אי המרגוע שבקרבה ולקבל את חייה כפי שהם" [מירון 2004, עמ' 371]. בהקשר זה מעניינת ההשוואה המתבקשת לשירו של אברהם חלפי, "בבית קפה לעת עשן" מתוך **כאלמונים בושם** [1959]; כונס בתוך **שירים א'** [1986]. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 261.

<sup>24</sup> לסוגיה זו ראו רותק [1987] עמ' 165-202; קרן [תש"ע]; שחם [2000] עמ' 181 ואלינב [2012] עמ' 26-32. העישון כניגוד לאריגה מעמיד אנטינומיה אופיינית למודרנה ולניסיון הנואש וההרואי של האישה היוצרת להימנות כשווה בין שווים בחברות הסופרים והמשוררים. זאת, כנגד התפיסה הרומנטית-ויקטוריאנית, שהציבה כאייקונים את הנשיות הארתוריאנית כגון: "הליידי משאלוט" [1832] ו"מריאנה" [1851] לאלפרד טניסון. לעניין זה ראו אצל קרן [תש"ע] עמ' 43 הערה 142. דמויותיהן המצוירות בידי הפרה-רפאליתים [הליידי משאלוט לפי האנט (1850) ולפי ווטרהאוז (1915) וזו של מריאנה לפי מילה (1851)] ניצבות מול מראה או חלון ובולט בהן מוטיב החיכוך. (וראו הצוירים אצל [Rose 1981]). על השפעתה העצומה של גולדברג על משוררי קבוצת "הווי" בכלל ועל המשוררת אנה הרמן בפרט במחזור "וריאציות גולדברג", ראו **הווי!** 1, ינואר 2005, עמ' 78-167 ובמיוחד המחזור "י"ד סונטות" שכתבה הרמן בעקבות לאה גולדברג, שם, עמ' 124-131. הרמן גם תרגמה את שירו של טניסון, "מריאנה": מילותיה של הגיבורה שבות ונשמעות כזמון חוזר בכל בית: "ללאיתי, והוא איננו שב" שהן תמצית שירה של גולדברג שנדון כאן. ראו: אנה הרמן [2006]. **ספר הרפואות הפשוטות** עמ' 52-55. בעת כתיבת שורות אלה ראה אור "צרוך שירים גנוזים מאת לאה גולדברג לחיתוכי עץ מאת פרנץ מזרל" שערך גדיעון טיקוצקי בשם **עיר-שיר**, שם מתוארת הגיבורה כמו מריאנה של טניסון: "ואשה עיפה מול הדלת / מחכה, מחכה, מחכה"

בשירה הפותח את הסדרה "שלושה ימי חלומות" מנסחת גולדברג את המתח הבלתי פתור במצבה, לא רק כאישה כי אם, ובמיוחד, כאמנית, הנתונה – כאמן הגבר – במלכוד האנטינומי שבין החיים לאמנות: "השלכתי את מפתח החולין / אל המצולה אך הוא חוזר אלי – / עיקש כמו טבעת פוליקרטס" [שירים א' 252]. הסיפור על טבעת פוליקרטס מייצג את תנועת הבומרנג של האמנות שמטיחה בפני האמן את אמיתות המציאות שבה הוא נתון.<sup>25</sup>

התרסתה הפמיניסטית של גולדברג באה לידי ביטוי פרוזודי מובהק בשירה בכלל ובשיר "יעקב ורחל" בפרט, הן בהיעדר ציות לסדירות משקלית והן בשימוש בולט בחרוז המודרניסטי עם החרוז הלא-סיומי. זאת ועוד: בבית הפותח, כנזכר, נחרזים הטורים הזוגיים בלבד; הטורים הלא-זוגיים מבטאים את הבדידות ואת היעדר ההתאמה הזוגית. אחר כך, עם התגלותו של הנרטיב ההזוי בנוסח "אגדה מזרחית" [ב' 4], מציינת החרוזה למסורגות המסורתית, אם כי עדיין ניכר המופע של החרוז הלא-סיומי, למשל ב"חוף / יעקב" [ד' 1: 3]. רק בשלושת הבתים הראשונים נשמר הסירוגין של חריזה גברית ונשית, ואילו בארבעת הבתים הבאים, החרוזה הנה על טהרת החרוז הגברי.<sup>26</sup>

בביטוי הפרוזודי להשתלטות היסוד הגברי על הנשי ניכרת – כבר בשלב מוקדם זה של שירתה – תנועה פרדוקסלית של מלחמה בין המודל הנשי למודל הגברי, שבאה למחות כנגד הכורח שבכניעה. העישון המתריס של רחל המחכה ליעקב בבית הקפה בולט מול דמויות מיתולוגיות וספרותיות אחרות בשירתה, אשר מוצגות ככנועות באריגתן ובטווייתן בבית פנימה כלכלוכית [שירים ב' 182-184] וסולוויג [שירים ג' 218]. דמותה של פנלופה

[טיקוצקי 2012, עמ' 31]. על יכולתה של גולדברג "לפצל את ה'אני' שלה לסובייקט רגיש ונרגש, סובל ופגוע מזה, ולעין המסוגלת להתבונן בו מרחוק [---]" ראו אצל מירון [2004] עמ' 359-360.

<sup>25</sup> על טבעת פוליקרטס ראו: הרודוטוס [1998], *היסטוריה*, ספר ג', פרקים 40-42.

<sup>26</sup> על ניסיונה של גולדברג לקיים את נורמת האיזון בין סיומות גבריות ונשיות לסירוגין ראו אצל יגלן [2002] עמ' 72. בדיונה באלגיות מדגישה יגלן את העובדה כי גולדברג נהגה, הן בשירה והן בתרגומיה, לשלב סממנים ותכונות ז'אנריות טיפוסיות משני דגמים ספציפיים, [כלומר: קלאסיים ומודרניים. רפ"מ] וזיווגן של מסורות הדרות בכפיפה, ליצירת ריתמוס אלגי-חופשי-עברי-מקורי" [שם, עמ' 74].

בולטת בהיעדרה: היא לא עולה במחשבתו של אודיסיאוס ולו לרגע ["קינת אודיסיאוס", **שירים ב'** 61]. עם זאת, ייתכן שלפנינו זיהוים של הגברי עם הנשי וטשטוש החיץ שביניהם תוך מיסוכו בענן-עשן...<sup>27</sup>. בהקשר הזה יצוין שלא גולדברג עצמה התנערה נחרצות מן הצורך לפרוק עול ולמרוד בסכמות המשקל והצורה; כך בדבריה לגליה ירדני:

את שואלת על זיקתי לצורות השירה הקלסית הסגורות והמדויקות, וזאת בתקופה המורדת בכבלי הצורה והחרוז. ובכן, מעולם לא סברתי, שהאמנות היא פריקת עול. להפך, האמנות הייתה בעיני תמיד קבלת-עול. הראית פעם ערבייה נושאת על ראשה משא כבד וצועדת בגרציה גמורה? זהו בעיני סמל האמנות – היכולת לשאת בקלות, מתוך גרציה, דברים שאינם קלים כלל" [ירדני, 1960, 288-292].

בחירתה של גולדברג להעמיד את שיר ג' שמן המחזור "שירים מבית הקפה" [1937] כשיר עצמאי [1940] נדונה לעיל בפתח דברי. מעניינת העובדה שגיבורי השיר העוקב במחזור, שיר ד', הם השולמית והרועה: שוב מזדמנות לסצנה של המודרנה התל-אביבית דמויות מן המקרא.<sup>28</sup> ההבדל בין שני השירים הסמוכים, המסתמכים על התנ"ך ומזמנים את דמויותיו אל האורבניות בת-הזמן הוא בכך שיחסי השולמית והרועה [= המלך] מבטאים מימוש אידיולי של אהבה וזוגיות עם בחירה נחרצת של הגבר בשולמית והעדפתו המופגנת אותה על פני כל נשותיו האחרות:

<sup>27</sup> לתופעה מרתקת זו ראו גם בלוס [1997] עמ' 17-26, על הנשים האנדרוגניות בטרנזיטיות הכפריות של לורקה. לעניין זה, מבחינה שחם [2000] אצל גולדברג ב"קריאת תיגר נגד הסטריאוטיפים שבהם שבויה הדמות הנשית בספרות הפטריארכלית" [עמ' 181] ועמדה על כך, לראשונה, רתוק [1987] בבואה לאפיין את הקול הנשי בשירה העברית; רתוק מציינת את מוטיב הכמיהה למציאות הים, התהום והמים כביטוי לכיסופיהן של נשים לברוא לעצמן מציאות אלטרנטיבית לתרבות הפטריארכלית [עמ' 186]. וכן ראו רתוק [1999], במיינה נרטיבים חלופיים לאלה שמופיעים במקרא, ובהדגישה כמהפכני במיוחד את ייחוסה של הזהות הנשית לדמות גברית, כמו בשירה של נורית זרחי "והיא יוסף" [1983], וביתר שאת, בסיפורת הנושא את אותו השם [1993]. רחל מלבישה את בתה כילד, כדי להציגה כיורשו של יעקב, "כתוצאה ישירה מן היחס השלילי של הפטריאררכיה כלפי נשים, המפלה אותן מרגע היוולדן" [עמ' 22]. לעניין זה ראו גם שירה של זרחי "כשיעקב נשק על פי", בבית ג': "בתנ"ך פיתלו אותנו עץ אדון בעץ הגברת, / אבל אני חמקתי מן הסיפור / בשערי הלא סרוק סבבתי בשדות, / טורפת את העתיד, מצפה" ["הדג" 1987]; כונס בתוך **עצמות ועננים**, עמ' 52. [זרחי, 2010]. בדרך המיוחדת של גולדברג לסוגיה זו דן גם רודין [2011] שמתמקד בפרוזה שלה. ראו עיבודה של הרצאתו בחוברת זו, בעמ' 69.

<sup>28</sup> על השימוש בדואליות של הנוף וההרחקה אל כנען ראו אצל טיקוצקי [2006] עמ' 47. על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית ובספרותה ראו הירשפלד [2000], בעיקר עמ' 166, וכן אצל פרנקל-מדן [2005], עמ' 325 הערה 4 ועמ' 337 הערה 58.

כך תמיד, כך היה – אפלולית בית היין / ומבט הפורח ושב אל עצמו. / נכנסה וישבה ( לא הכירו עדיין) / הרועה משירו של שלמה. // היא היתה פה, היתה וכל כך לא כמוני. / היא היתה נאוה עד מאוד. / טהורה ומברקת כלהב כידון היא / בזוהר שקט של דמעות" [שירים ג' 133]<sup>29</sup>.

סיפורם של יעקב ורחל, לעומת זאת, הן במקורו והן בהבאתו מבעד למבטה של לאה [הן זו המקראית והן זו הכותבת שמזוהה עמה], רצוף אכזבות ושברון לב<sup>30</sup>. אולם דמותה של השולמית המחוזרת מתוארת גם מפן אחר, זה של האישה הנאיבית והזנוחה ולא זו שאהובה מתחנן על פתחה: "אני ישנה ולבי ער קול דודי דופק פתחי לי אחותי רעייתי יונתי תמתי [- - -] פשטתי את כותנתי, איככה אלבשנה, רחצתי את רגלי, איככה אטנפם" [שיר השירים ה, ב-ג]. אצל גולדברג מתחלפים התפקידים: זו האישה שמתדפקת על דלתו של הגבר ולא נענית: "קראתי ענני – לא ענני, דפקתי פתח לי / לא פתח [- - -] וכך מצאוני שומרי החומה" ["שלושה ימים", שיר ב', שירים ב' 238]; זאת בניגוד לסיטואציה המקראית: "פתחתי אני לדודי ודודי חמק עבר" [שיר השירים ה, ה].

דמות השולמית המחוזרת ומחוזרת מותכת עם זו של רחל הלאה בשיר ג' של "שירי היונה והשושן":

לאן הלך דודך, היפה בנשים. / שלמה נטש גנך וגנך פורח? / שאלו, שאלו בשדה את פי החורשים, / שאלו את פי הבנות הראוהו בורח? / – הלוך הלך ולא שב הרועה בשושנים, / אוי לי כי נפול נפלה מראשי העטרת / כי

<sup>29</sup> שיר השירים נזכר באחד מאחרוני שיריה. שכבר נזכר לעיל, "הנזק שבעישון" [1969]: "פעם היית מתאוננת. עזר לך? החייה את מתייך? / הכאב שבגוף, שבשיר, בעיתון. בשיר השירים. " [- - -] [שירים ג' 275]. ליבליך [1995] מתייחסת בהקשר זה אל זיכרונות נעוריה של המשוררת על אודות המורה האהוב עליה, משה פראנק, "אשר בשיעוריו פתח את ליבה לשיר השירים לראשונה" [עמ' 284-285]. זיקתה של גולדברג לתנ"ך נזכרת ביומניה משנת 1941, שם היא מציינת לעצמה "לקרוא בתנ"ך. אולי יש שם משהו" [שם, 185].

<sup>30</sup> על קריאה שונה, כמעט מהפכית, את סיפורם של יעקב ורחל ומקומה של לאה בו, ראו: גרוסמן [2004]. וראו גם גישתו הייחודית של המשורר אלמוג בהר בשיריו: "שיר לרחל" מתוך **צמאון בארות** [2008]; "שיר ללאה" מתוך: **חוט מושך מן הלשון** [2009]. העברתו של מוקד הדיון בסיפור המקראי מרחל אל לאה מאפיינת גם את שירו של שחר-מריו מרדכי, "יעקב", בספרו: **תולדות העתיד** [2010]. ומרתקת הדרך שבה מאפיינת המשוררת אורית גידלי בספרה **סמיכות** [2009] את חיי נישואיה לאיש שהתאלמן מאשת נעוריו: "קללת רחל ולאה בוערת על לשוני, קללת זו שאינה יודעת מי מהן היא."



עבד דודי עבורי את אבי שבע שנים / ובשנה השמינית בגד ויאהב אחרת"  
[שירים ב' 191].

כך, צמידותן של שתי הסצנות מתוך בית הקפה, זו של רחל המחכה והנבגדת וזו של השולמית הנחשקת מני-אלף, נהפכת מצמידות אנטינומית להצמדה מתיכה: שתיים שהן אחת וגורלן אחד.<sup>30</sup>

סיפורם המקראי של רחל ויעקב חוזר לא רק בשירי גולדברג, כי אם גם ברומן שלה, **והוא האור** [1946]. גם בו, כבראי שירתה, מתהפכים היוצרות של הסיפור הנודע כמו גם רכיביו שנהיו לאטריבוטים של הנפשות הפועלות: הסולם מחלום יעקב, הבאר והאבן שנגולה מעל פיה. אדמת האגדה המזרחית שנשזרת על רקעו של בית הקפה התל-אביבי מעלה זכרו של עבר קדום:

פה היתה ערבה והצאן רעתה בה, / השיות נרדמו בין זרועות הנשים/  
ובלילה השחירו חולות כמו קעבה / מנשיקות שפתותי הפושעים" [בית ג']<sup>31</sup>.

בבית ד' נוספת דמותו של בן הרועה, שלו מוענק נופך אגדי – פנטסטי, בהעדיפו דליית כוכב על פני שאיבת מים<sup>32</sup>.

הימצאותם של הכוכבים במעמקי הים – כהימצאותה של אמת השיר במעמקי הראי – משרתת ישר והפוך את עיצובה של הדמות הגברית, שאמורה היתה להסיר את האבן מעל פי הבאר כדי לגאול את הגיבורה ואת עדרה; במקום זאת, היא צוללת בעצמה, צלילה נרקסיסטית, לדלות כוכבים "משתקפים". שמא דמותו של הרועה דולה הכוכבים היא דמות האמן המנותק מן המציאות ושמא מתגלה כאן סלחנות נשית כלפי הדמות

<sup>30</sup> על הופעתם של צמדי שירים ניגודיים בשירתה של גולדברג ראו אצל מירון [2004] עמ' 370 ואילך.

<sup>31</sup> ראו לעיל, הערה 28.

<sup>32</sup> אולי הוא בנו של "הרועה בשושנים" משיר השירים ומן השיר הסמוך לו, שיר ד' במחזור "שירים מבית הקפה".

הגברית שלו על ליקויו זה ואולי, גם הוא וגם היא, בהיותם אמנים, לוקים במעין תסמונת חלמאית, כאותם טיפשים עממיים שניסו לדלות את הירח שהשתקף במי הבאר, בכל מיני תחבולות תלושות מן המציאות<sup>33</sup>. גלגול חלמאי זה לובש צורה מחויכת בדמותו של דן, הילד שקוטף כוכבים אל כובעו, כדי לזרעם בגנו: "ודן ברקיע גבוה / אזי הוא יורד על אחד העבים / ועומד עליו וקוטף כוכבים, / קוטף כוכבים בגובה / ושם אותם אל הכובע [- -] ועכשיו, עכשיו, אמר לי דן, / הוא יזרע הרבה כוכבים בגן / וישקם יום יום במים / וגנו יהיה כמו שמים" ["גן הכוכבים" בתוך *מה עושות האיילות* 1957, 72-76] וכמו המזמורים והאגדות הכתובים על זנבו של טווס הדור בשפת הכוכבים, ושאותם שרים המלחים והדייגים בהפליגם "בין ימים ובין שחקים" ["שיר ההפלה", שם, 65-67], כך גם כאן מובחנת נטייה להיבטים מיסטיים, כמו שנאמר במילות הסיכום של "לכלוכית": "והנפש הפכה כוכב" [*שירים ג'* 218-219].

השיר ממשיך לנוע על שני צירים נרטיביים: ההווה של הלילה התל-אביבי והעבר של הסיפור המקראי: הקול ששומע דולה הכוכבים הוא אותו קול שפנה אל יעקב ועדכן אותו בדבר אותה חרושת-סולמות מלאכית בבית-אל; מפעל הבנייה השמימי עומד בניגוד לרישא של בית ה': "אבל פה בנו בית קפה קטן".

סולם יעקב מתפרש במדרש כסמל פאלי המרמז על התעוררות הגבריות של יעקב, שיצא מתחומי ההשגחה האימהית בדרכו למימוש הזוגיות והמשפחה<sup>34</sup>. לפי *הזוהר* סמל הסולם הזקוף מייצג את הקשר בין שמים לארץ, שני האובייקטים הראשונים שנבראו<sup>35</sup>. יעקב חולם על רגע של זיווג, ולכשיתעורר מחלומו, יצא לחרון, "שבה יגלה את האבן מעל באר המים – גם היא סמל נשי עתיק יומין – בדרכו אל בריאת העולם שלו" [יעקב צ' מאיר,

<sup>33</sup> וראו בסיפורי חלם, על הלבנה שמשתקפת במי הבאר והחלמאים מנסים לדלותה ולשמרה. [בנוסחים שונים. למשל: "התנור בחלם" בתוך: ז' אריאל [1950].

<sup>34</sup> פדיה [2004], 218-219.

<sup>35</sup> חלק א', קמ"ט ע"ב. וראו מאיר [2011].

2011]<sup>36</sup>. זהו הבית שבו, כאמור, מפסיקה גולדברג לשזור חריזה נשית בגברית; מכאן ואילך, עד סוף השיר, היא תיצמד לחרוז גברי בלבד. יחד עם הוויתור על החרוז הנשי, נעדר מן השיר האטריבוט הנשי המובהק ביותר של הסיפור, זה שמתקשר אל מקום המפגש הראשון של יעקב ורחל המקראיים: הבאר. ממילא, גם הסיפור על הרמת האבן מעל פיה, זה שבא לבטא את האהבה שמעצימה את הכוח הגברי, בולט בהיעדרו<sup>37</sup>. היעדרן של הבאר והאבן מן השיר מבטא את חולשתה של רחל-הלאה: במקומן של פעולות הגלילה, ההתגלות והגילוי שבמילים "ויגל את האבן" [בואשית כט, י], בולט בשיר הסתר פניו של יעקב מרחל המחכה בוכייה ונהפכת אגב כך ללאה רכת העיניים. גם האגדה המקראית נהפכת, אפוא, בראי שירתה של גולדברג. האחות הבוכה מופיעה, ללא זיהוי מפורש עם הסיפור המקראי, אך עם רמיזה ברורה אליו, בשירה "זמר": "הירדמי, הירדמי אחות / ועיני אחותי לחות. / בעיני אחותי כתמול שלשום / הדמע ההוא ואותו החלום. / הירדמי, הירדמי אחות / ועיני אחותי בוכות" [שירים ב' 70]. זהותן המתחלפת של האחיות עולה גם מן השאלה שבשיר "ניסיון": "האמנם זו אני כשאני לבדי, / זו עצמה שחבקת אמש?" [שיר ב', שירים ב' 93]. מילות תהייה אלו נכתבו בשנת 1948; אחת-עשרה שנים מאוחר יותר, ב-1959 יכתוב תלמידה הנאמן, יהודה עמיחי, את המרובע הנודע שלו "בוקר עכשיו והנה את לאה, אמש היית רחל. / לא לבן רימה אותי בחושך הליל. / זה תמיד כך היה. זו דרך תבל: / עכשיו את לאה. אמש היית רחל"<sup>38</sup>. ב"שירי היונה והשושן" שב ונזכר הסיפור, כאמור לעיל, מפורשות: "כי עבד דודי עבורי את אבי שבע שנים / ובשנה השמינית בגד ויאהב אחרת" [שירים ב' 191]; במחזור "שלושה ימי חלומות" – שמא כפעולת תגמול – תוסר החסות האלוהית גם מסיפורו של יעקב: "שלושה ימי חלומות / שלושה

<sup>36</sup> שם.

<sup>37</sup> על הפרשנות הקבלית שמוזהה את הבאר עם רחל והשכינה ראו פדיה [2004] עמ' 217.

<sup>38</sup> עמיחי [1963]. שירים 1942-1960, ירושלים: שוקן. מרובע ט"ו, עמ' 264. ובהקשר זה, ראו את שירו הנקרולוגי של עמיחי על המשוררת בספרו ולא על מנת לזכור [1978], עמ' 55-57. מצוטט אצל ליבליך [1995] עמ' 288-290.

ראשי מגדלים / עומד סולם יעקב / נטוש ואין מלאכים" [שירים ב' 253, שיר ב'].

ברומן **והוא האור** [1946] נמצאת הגיבורה בקייטנה כשהיא יושבת על המרפסת ומתבוננת בקייטנים השותים תה. בדומה לגיבורו של פרוסט במסעו בעקבות הזמן האבוד, נשלחת הגיבורה אל העבר; בשונה מפרוסט, אין זה עברה ה"אוטוביוגרפי", כי אם עברו המיתי של סיפור יעקב ורחל, שמופיעים לפניו כאיש ונערה. למעשה נשלחת הגיבורה בהרהוריה אל תפיסתה של הסופרת המזוהה עם הגיבורה, וכדרכה, מהפכת את האגדה בראי כתיבתה:

ותלכנה הנערות לשאוב מים ובאר בכפר אין. ותלכנה השואבות חוץ לכפר, בדרך רבה, בואכה המדבר. ותראינה השואבות באר והנה אבן גדולה על-פי הבאר. / ותאמר אחת הנערות לאיש הבא לקראתה: גולה-נא את האבן הזאת מעל פי הבאר, כי צאננו צמאות. ויאמר הבא לקראתה: לא אגול, כי גדולה האבן מאוד. ויאמר האיש הבא לקראתה: למה זה תבכי. ותען הנערה ותאמר: כי גדולה האבן מאוד. על המרפסת היו הקייטנים שותים תה. [פיוזה, עמ' 53].

שתיים הן נקודות ההיפוך בין הסיפור הזה ובין הסיפור המקראי: א. הגיבורה אנונימית: אחת הנערות, חסרת ייחוס אבות. ב. הפנייה לגול את האבן באה ממנה ולא מיוזמתו הספונטנית של האיש. [יודגש כי הצאן מאופיין, דקדוקית, בצורה נקבית: "כי צאננו צמאות"]. האיש אדיש לבכייה של הנערה; התעניינותו בסיבת הבכי היא מן השפה ולחוץ, שכן אין סימן שאלה בסוף פנייתו. הסיפור מסתיים בהדגשת גודלה של האבן ובהיעדר הסיכוי לגלילתה ולהרוויית הצאן.

זוהי פסקת-מפתח חשובה להבנת הזיקה החוזרת ונשנית של לאה גולדברג אל הסיפור של יעקב ורחל ואל פואטיקת הראי המהפך אגדות: זו

משקפת את ראיית המשוררת את דיוקנה העצמי ואת מר גורלה כמי שלא תממש זוגיות ואהבה עד יום מותה<sup>39</sup>.

כנגד היפוך אבירותו של יעקב ברומן, בולטת הנדיבות הנשית בשיר "הכד" [1949] שפותח את המחזור "טבע דומם" [שירים ב', עמ' 118]. הכד מייצג, כמובן, נשיות ויכולת הכלה והענקה:

[ - - - ] צחקו שואבות עליזות / וקולן קול שכשוך המים, / ונשאו בין טיפות ניתזות / כדיהן שמלאו המים / והכד השחום – עטרה / מתנוססת על ראש נערה // את גמליך אשקה, אדוני, / כי כפרי נתברך במים, / אבל שתה גם אתה, אדוני / אגישנו אל השפתיים / פי הכד השרוף, השחום – / נשיקה של טללים ביום חום.

החיוניות הארוטית ממומשת באמצעות הדגשתו של שפע המים; הנתינה הנדיבה של הנשיות כלפי הגבריות נמסרת בלבוש מזרחי-מקראי שרומז אל דמותה של רבקה אמנו [בראשית כד, יד-כ]<sup>40</sup>.

רבות הן הבארות הפסטורליות, שופעות המים, שמפוזרות בנופי הכפרים הליטאיים בשירתה של גולדברג. כך, בשיר "גשם בלילה": "ומלאו הבארות עד תום / וגאה לבבן / וירדו שחריות ורודות ראש / ובאו ושתו מן המילאת" [שירים א', 186]; ובשיר "ראשית אביב" עולה "משק שלוה. שלהי ניסן / צלצול של דלי ובאר פוזמת" ["מביתי הישן", שיר ג', שירים א' 224]; ב"שירי שכחה" מועלית האנטינומיה של מעיין ובאר כמייצגת זיכרון נשי מול שכחה גברית: "הזיכרון שלי בהיר כמעין / במעיין בהיר נשבר הכל / שמך ופניך שבורים לרסיסים // שמך ופניך היפים – / איך הם יוכלו לחיות בתוך הבאר ? / אל תאמר: / בבאר היו שלמים / ועכשיו הם פזורים ברוח. //

<sup>39</sup> וראו אצל ליבליך [1995] עמ' 267, על משאלת המוות של גולדברג וכן מתוך יומנה מינואר 1963, "פסגת הייסורים": "אני חיה בהזיה. מתוכי צומחות אגדות שאין לספר אותן לאיש. ותפילה וברכה על מה שלא היה. והחיים מקללים אותי [-] את הפרופסורה הייתי נותנת מיד [-] בשביל יום אחד של ממש" [275-276].  
<sup>40</sup> באותה השנה, 1949, פורסם גם שירם של אברהם חלפי ומרדכי זעירא, "שיר הכד", שהוקלט בביצועה של שושנה דמארי. קדם לו, כמובן, שירו של ח' נ' ביאליק "יש לי גן" [השילוח 1908]: "מדי שבת בא מחמדי / מים זכים ישת מכדי". גם יונתן רוטש [1952] כתב את שירו "כד" בספרו "נחמד": "...על פי באר / הטי כדך / להלך סר / לפי הדרך // הטי חסדך / להלך רד / נטה / אל אהלך / לעת ערבי". [לימים, עובד השיר למחול בידי הכוריאוגרפית שרה לוי תנאי]. לעניין זה ראו גם עפרת [2004] במאמרו "כד הארוס וכד האפר", עמ' 252-258 וכן כנען-קדר [2006] ובמאמרה המורחב [2010]: "הכד ודימוי הנערה והכד כביטוי לזהות ישראלית בימי ראשית המדינה".

הם פזורים ברוח היום, / הם נופלים אל מרחב הנהר, / וכל הנהרות הולכים הימה / והים איננו מלא. "שירים ג' 35-37]. המפח הגדול, תחושת הנטישה, הריק והיובש, מקבלים ממד פטאלי באמצעות הארמו לקהלת: "כל הנחלים הולכים אל הים והים איננו מלא" [פרק א, פסוק ז]. בצדן של בארות שופעות אלו מוזכרת "באר חורקה" ["זמירות קטנות", שירים ג' עמ' 183] ו"באר חרבה בכפר הרוס" ["פרש בכפר הרוס", שירים ג' 195]; בארותיה של ארץ ישראל, לעומתן, מתוארות ביום חמסין כ"פיות קמוצים שחורים" ["קדים", בית 4, שירים ג' 226].

כנגד מיעוט הופעתו של מוטיב הבאר, בולטת שכיחותו של מוטיב האבן. ראשית הופעתו במחזור "משירי הנחל" [1945] [שירים ב' 11-15]; בשירת הנחל לאבן נפגשים המים והאבן כמייצגים ארס-פואטיים של יצירה ואובדנה; שירה ודממה פתוכים זו בזו: "את האבן נשקתי בצינת חלומה / כי אני המזמור והיא הדממה. / כי היא החידה ואני החד, / כי שנינו קורצנו מנצח אחד" ["הנחל שר לאבן", שירים א' 11]. כמו הבארות, כך גם האבנים בשירתה: אבנים של ממש בנוף הירושלמי, אך בה בעת מטונימיות למשוררת עצמה. כך, בפנייתה אל העיר במילים "אבנותך שלך ירושלים" ["על הפריחה", שיר ד', שירים ב' 25]: אף שהקול הדובר בא מן האבן עצמה, הדרך לאנלוגיה עם המשוררת עצמה קצרה וברורה: "אני מוטלת כאבן בין הרכסים הללו [- - -] אולי זהו היופי הקפוא לעד. / אולי זהו הנצח ההולך לאט. / אולי זהו / חלום המוות / והאהבה האחת." ["בהרי ירושלים", שיר א', שירים ב' 104]<sup>41</sup>.

האנלוגיה בין אובדן הכוח השירי ובין האבן עולה גם בשיר ד' הנועל את המחזור: "איכה תוכל ציפור יחידה / לשאת את כל השמים / על כנפיים / רפות / מעל לשממה [- - -] // כך נשא לבי את אהבתו, // [- - -] עד אשר נדם מזמור לבבי / ואפס כוחו / ויהי כאבן / ויפול, // אהבתי הפצועה, האילמת –

<sup>41</sup> על האבן כרכיב בנוף הארצישראלי ובשירתה ראו אצל טיקוצקי [2006]: "תחנה אחרונה: אל העצים ואל האבנים", עמ' 82; על הפיכת האבן מדומם לצומח, שם עמ' 83 ושם עמ' 86, הערה 350, על קישור השיר, על הזדהות הדוברת עם האבן ["הרחמים אינם חלים"] ועל הארמו לבראשית כ"ט: "עם הלילה הזה" [שירים ג' 91].

/ איכה תוכל ציפור יחידה / לשאת את כל השמים!" [שירים ב' 108]. זיהוי האני עם האבן מצוי גם בשיר ד' שבמחזור "בלהות": שלוש פעמים חוזרות המילים "ראשי היה מוטל על אבנים": "אבל ראשי מוטל על אבנים. / [-] כמה לילות, אלי, כמה שנים / הייתי כאן, הייתי כך מוטלת!" [שירים ב' 126]. לעתים מואנשת האבן ונשברת הקלישאה "לב-אבן" במילים המהפכות אותה: "ורק לאבן קול של לב פועם" ["חמסין של ניסן", שירים ב' 134]; כך גם "לבלוב השקד מול שיבת הזית" מעלה אמירת התפעלות באנפורה מקוננת: "איכה הנצו הסלעים בטל, / איכה פרח האבן בהרים" ["אהבתה של תרזה די-מון", שיר י', שירים ב' 165]<sup>42</sup>. ושוב, גם בהקשר זה של מוטיב האבן, עולים זכרי לשון משיר השירים, וזאת בשני דרכים: האחד, בו מדומה האוהבת לאבן: "אני ישנה ולבי ער / על פני ביתי האורח עובר. / והבוקר אור / ובחצר / אבן בודדה מתגוללת." ["משירי ארץ אהבתי", שיר ב', שירים ב' 200]; והאחר, בו ממירות האבנים את התפוחים והאשישות בהם מרפדים את השולמית חולת האהבה: "שבעים פנים לנוף / שבעים פנים לערגה / סמכוני באבנים / בקשוני בין ההרים" ["בגני אפסו שושנים", שיר ב', שירים ב' 248]. כבר משמו של המחזור נהפכת משמעותו של המקור המקראי: הדוד היורד לרעות בגנים וללקוט שושנים [שיר השירים, ו ב] מגלה גן נטול שושנים, ואילו האשישות והתפוחים נתקלים בפני הגורגונה של הגורל הרע, שמאבנים כל אגדה והופכים אותה על פניה ["סמכוני באשישות רפדוני בתפוחים כי חולת אהבה אני" [שיר השירים ב, ה].

גם הדמעה המשובצת בטבעת כאבן חן מנסחת היגד ארס-פואטי אופייני לגולדברג, שנזכר לעיל, ["פצעי אוהב", שיר ה', שירים ב' 179] בהיותה

<sup>42</sup> ייתכן שבצירוף "פרחה האבן" יש רמיזה ארס-פואטית למעשייה הרוסית הנודעת, "פרח הסלע" [1939], שליקט וערך פטר באזיוב באסופת סיפורי אורל וסיביר "תיבת המלאכית" [באזיוב 1948]. הסיפור לא תורגם לעברית, אך סביר להניח שלאה גולדברג, שהרבתה לתרגם אגדות-עם רוסיות, הכירה אותו היטב. ב-1946 עובד הסיפור לסרט קולנוע בבימויו של אלכסנדר פטושקו [בריה"מ. 83 דקות]. גיבור המעשייה הוא דנילו, פסל גאוני עם יכולת לחוש את טבעו של הסלע שאותו הוא חוצב. כישרונו הרב לא נעלם מעינה של מלכת הרי המלאכית, וזו מפתה אותו להישאר בעולמה שבמכרה ולפסל בשבילה פרח ענקי. דנילו שמח להצעתה וארוסתו קטיה נשכחת מליבו אגב עבודתו.

משולה לאבן יקרה שניתנה בידי האהוב, לא כמסמלת שבועת אמונים אלא כהצהרת פרידה ובשורת מוות: "אבן אחת יקרה נתן לי דודי למזכרת / יום הפרידה בה חקוק. היא מצבה על קבריי" ["שבתי כתובות", שיר ג', **שירים ב'**].<sup>170</sup>

את פסגת ייסוריה של המשוררת מאתרת עמיה ליבליך ביומן מינואר 1963 ושיאו באמירה: "לא, לא הסתגלתי לימצאות" – היא אבן שסגרה את פי הבאר. וזה הכל." [ליבליך 1995, עמ' 276]. ומוסיפה ליבליך שם: "אני כואבת את הכאב הזה. 'אבן שסגרה את פי הבאר' הן מילים משורה של שיר, והן חקוקות על מצבתה – כך זכור לי, מצילום המצבה ב'גנוזים'.<sup>43</sup> הכתובת שעל המצבה שונה מעט ממה שזכור לליבליך; היא אכן לקוחה מתוך שירה של גולדברג, "הרחמים אינם חלים" [שיר ב', (1963), **שירים ג'**].<sup>44</sup> [91-90]:

המלים היו נעורי  
ושנותי  
הן האבן הזאת שעל פי.

השורות ש"נשמטו" ולא נחקקו באבן פותחות בשאלה: "איך אניע שפתי?"  
ובבית המסיים:

כל מזמורי נשחטו.  
כל מלי  
הרוגות.  
אפילו את שמה של האבן הזאת שעל פי  
לא אוכל להגות.

גם כאן נשמטה המילה "באר", שכן פי המשוררת הוא באר שירתה: ממנה נבעו חייה; עליה סגרו באבן חייה ידועי האכזבות; איש לא גולל אותה. תיבת "באר" שנשמטה כאן מוזכרת עם זאת בספרה **שארית החיים** [1970]:

<sup>43</sup> ראו אלינב [2012] עמ' 335, ותצלום המצבה שם, עמ' 366.  
<sup>44</sup> השיר ראה אור לראשונה ב**מולד** כרך כ"א, חוב' 177-178, סיון-תמוז תשכ"ז, מאי-יוני 1963, עמ' 159.



מכל נשכחך אני / השכוחה ביותר. / מכל הפנים / שראית בראי / פני /  
השקופים ביותר / וקולי / נמוך משלך. ושמי / חרוט על אבן כבדה /  
בתחתית הבאר. [שאלית החיים, עמ' 44]<sup>45</sup>.

כך מתפרק השילוב "אבן על פי הבאר" לשניים, בשני שירים שבהם  
מוזכרת האבן כמצבה על קברה, על פיו של בור המוות. האבן הכבדה, עליה  
חרוט שמה, היא אבן משחק ביד האל או הגורל ששכחה; שדיוקנה  
המהופך בראי החיים שבידם היה שקוף; במקום לפתוח את באר אהבתה  
וחייה ולגלותם, צללה אל תחתית הבאר וסתמה אותה כל חייה, כאבן גולל  
על באר חלומותיה, חלומות לאה בלבושה המהופך של רחל.<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> השיר לא כונס במהדורת **כתבי לאה גולדברג**.

<sup>46</sup> בפרפראזה על דבריו של המורה פינס על אודות המצבות ב"בית העולם לחלוצים": "אבני גולל על בארות החלום". מאיר שלו [1989]. **דומן רוסי**. תל-אביב: עם-עובד. עמ' 92.

## ביבליוגרפיה:

- אלינב, רבקה (2012). **כי מרה מאד הדעת – עת הגיבורה האינטלקטואלית-יוצרת בסיפורת של אלישבע (ביחובסקי) ולאה גולדברג**. תל-אביב: מכון מופ"ת. עמ' 297; עמ' 296 הערה 42.
- אריאל, ז' (1950). התנור בחלם. **חכמים וטפשים**. תל-אביב: שרברק. עמ' 190-193.
- בהר, אלמוג (2008). שיר לרחל, בתוך: **צמאון בארות**. תל-אביב: עם-עובד, עמ' 49.
- בהר, אלמוג (2009). שיר ללאה, בתוך: **חוט מושך מן הלשון**. תל-אביב: עם-עובד. עמ' 11.
- בלום, בלהה (1997). האם הגיבור הוא גיבורה? הנשים האנדרוגניות בטרגדיות הכפריות של לורקה, בתוך: **מותר 5**. תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב, הפקולטה לאמנויות ע"ש יולנדה ודוד כץ. עמ' 17-26.
- גידלי, אורית (2009). שירים לאישה מתה, בתוך: **סמיכות**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 15.
- גרוסמן, דויד (2004). ימי שני חיי: סיפור יעקב, רחל ולאה. בתוך: **תניא ציון** (עורכת), **סיפורי ראשית – רב-שיח על שאלות אנושיות בספר בראשית**. תל-אביב: ידיעות אחרונות. עמ' 391-398.
- הירשפלד, אריאל (2000). קדימה – על תפיסת המזרח בתרבות הישראלית, בתוך: **רשימות על מקום**. תל-אביב: עלמא ועם עובד. עמ' 150-177.
- הרודוטוס (1998). **היסטוריה**. שמרון בנימין, צלניק-אברמוביץ' רחל (תרגום). תל-אביב: פפירוס, ספר ג', פרקים 40-42.
- הרמן, אנה (2005). פצעי אוהב – י"ד סונטות בעקבות לאה גולדברג, בתוך: **הז' 1**, עמ' 124-131. כונס **בספר הרפואות הפשוטות**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 14-27.
- הרמן, אנה (2006). מריאנה, בתוך: אלפרד טניסון (תרגום), **ספר הרפואות הפשוטות**. עמ' 52-54.
- זרחי, נורית (2010). כשיעקב נשק על פי, בתוך: **עצמות ועננים**. ירושלים: מוסד ביאליק. עמ' 52.
- חלפי, אברהם (1959). בבית קפה לעת עשן, בתוך: **כאלמונים בגשם**. כונס בתוך **שירים א'** (1986), תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 261.
- טיקוצקי, גדעון (2005). "מחלוני וגם מחלונך": התכתבות דיאלקטית עם מוסכמות ספרותיות בשיר של לאה גולדברג, בתוך: **עלי-שיח**, גל' 53, עמ' 69-83.
- טיקוצקי, גדעון (2006). טבת תשס"ז. **ייצוג הנוף הארצישראלי בשירת לאה גולדברג כזירת התמודדות עם מוסכמות ספרותיות ואידיאולוגיות**. חיבור לקבלת תואר "מוסמך" בהדרכת ד"ר אריאל הירשפלד. ירושלים: החוג לספרות עברית, הפקולטה למדעי הרוח, האוניברסיטה העברית.

טיקוצקי, גדעון (עורך) (2012). **שיר – עיר – צרור שירים גנוזים מאת לאה גולדברג לחיתוכי עץ מאת פרנץ מזרל**. רעננה: אבן-חושן. עמ' 31.

יגליון, עפרה (2002). **אולי מבט אחר – קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

יפה, א"ב (1994). **לאה גולדברג – תווי דמות ויצירה**. תל-אביב: רשפים.

ירדני, גליה (1960). לאה גולדברג, סופרים בעל-פה, בתוך: **מאזניים** כרך י"ב, עמ' 288-292. כונס ב: ירדני, גליה (1962). **ט"ז שיחות עם סופרים**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 119-132.

כנען-קידר, נורית (2006). **ארץ חפץ, אמנות ועיצוב במתכת בשני העשורים הראשונים למדינה – מאוסף ויקי בן-ציוני**. תל-אביב: מוזיאון ארץ-ישראל, ירושלים: יד בן-צבי.

כנען-קידר, נורית (2010). הכד ודימוי הנערה והכד כביטוי לזהות ישראלית בימי ראשית המדינה, בתוך: **מותר**, 16-17, עמ' 33-40.

ליבליך, עמיה (1995). **אל לאה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

מאיר, צ' יעקב (2011, 2 בדצמבר). יעקב הרווק והסולם – על פרשת וייצא, בתוך: **הארץ – תרבות וספרות**, יום שישי, עמ' 3.

מושנזון, עדנה (1985). בין הגלוי לנסתר – הדיוקן העצמי, בתוך: **חמש מאות שנות דיוקן עצמי בהדפס: אוסף צ'ארלס ואולין קרמר במוזיאון תל-אביב**. תל-אביב: מוזיאון תל-אביב [אין מספור עמודים].

מטלון, רונית (1994). הפנים והחוץ: לאה גולדברג – שני תצלומים, בתוך: **חדרים 11**. תל-אביב: גליה גורדון. עמ' 136-138. כונס בתוך: מטלון, רונית (2001). **קרוא וכתוב**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 83-88.

מירון, דן [2004]. **אמהות מייסדות, אחיות חורגות – על ראשית שירת הנשים העברית**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 359-360 ; 370-371.

מסד, ענת (1995). השלמה או מרד – דמותה של "הליידי משאלוט" בשיר ובאיור, בתוך: **מעגלי קריאה** 23-24. עמ' 177-191.

מרדכי, שחר-מריו (2010). יעקב, בתוך: **תולדות העתיד**. תל-אביב: אבן חושן. עמ' 83.

נאמן, אילנה (1993). **"ים בחלון" – על רקע העיזבון הדרמטי של לאה גולדברג**. עבודת גמר לתואר מוסמך. החוג לאמנות התיאטרון, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב.

סצ'רדוטי, קובי [2011]. דודה של שום איש בעידן המשפחה האלטרנטיבית. יום עיון: "נסים ונפלאות – 100 שנה להולדת לאה גולדברג", 13 בדצמבר 2011. תל-אביב: מכללת לוינסקי לחינוך – מרכז לוינסקי לספרות ילדים. (ראו בחוברת זו בעמ' 5-31).

עפרת, גדעון (2004). כד הארוס וכד האפר, בתוך: **בהקשר מקומי**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 252-258.

פדיה, חביבה (2004). בארה של רחל – פשט, רמז, דרש וסוד בסיפורי רחל, בתוך: רביצקי רותי (עורכת), **קוראות מבראשית**. תל-אביב: ידיעות אחרונות. עמ' 216-231.

פרנקל-מדן, רחל (2005). מזמרת הארץ – אלגיה אידילית: עיון ב"שלושה מלאכים מושלגים" למנשה לויך, בתוך: הולצמן אבנר (עורך), **ממרכזים למרכז – ספר נורית גוברין**. תל-אביב: מכון כ"ץ, אוניברסיטת תל-אביב. עמ' 324-337.

קרטון-בלום, רות (2000). קול האשה בחלון – דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג, בתוך: **פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג**. קרטון-בלום רות, ויסמן ענת (עורכות). ירושלים: המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית, בני ברק: ספרית פועלים. עמ' 32-45.

קרן, ניצה (2010). **כיריעה ביד הרוקמת – נשים כותבות והטקסט ההגמוני**. רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן.

רביקוביץ', דליה (1995). **כל השירים עד כה**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

רודין, שי (2011). עיצובן של דמויות גבריות והחופש מזוגיות בפרוזה של לאה גולדברג. יום עיון: "נסים ונפלאות – 100 שנה להולדת לאה גולדברג", 13 בדצמבר 2011. תל-אביב: מכללת לוינסקי לחינוך – מרכז לויך קיפניס לספרות ילדים. (ראו בחוברת זו, עמ' 69-124).

רטוש, יונתן (1963). כד, (1952) בתוך **שירים [חופה שחורה, בארגמן, יוחמד]**. תל-אביב: מחברות לספרות. עמ' 111.

רתוק, לילי (1987). "כמו מים חוצבת" – הערות על מאפייני הקול הנשי בשירה העברית, בתוך: זיוה שמיר (עורכת), **סדן ב**, תל-אביב: אוניברסיטת תל-אביב. עמ' 165-202.

רתוק, לילי (1999). "הן קולה בי רן" – דמות האשה המקראית בשירת נשים עבריות, בתוך: **דימוי ט"ז**, חורף תשנ"ט, עמ' 15-23.

שביט, זהר (1982). **החיים הספרותיים בארץ ישראל 1933-1010**. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד.

שחם, חיה (2000). הדמות הנשית ועיצובה בשירים אינטר-טקסטואליים של לאה גולדברג, בתוך: **פגישות עם משוררת – מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג** קרטון-בלום רות, ויסמן ענת (עורכות). ירושלים: המכון למדעי היהדות, האוניברסיטה העברית, בני ברק: ספרית פועלים, עמ' 167-182.

שימבורסקה, ויסלבה (2005). הפרופסור הזקן, בתוך: **נקודתיים**, וייכרט רפי (תרגום), תל-אביב: קשב לשירה. עמ' 20-22.

שימבורסקה, ויסלבה (2005). בהזדמנות [1998], בתוך: **קריאת רשות**, רפי וייכרט (תרגום). תל-אביב: קשב לשירה, עמ' 129-130.

שלו, מאיר (1989). **רומן רוסי**. תל-אביב: עם עובד. עמ' 92.

Rose, Andrea [Ed.] (1981). *The Pre-Raphaelites*. Oxford: Phaidon. plate 8.

Therond, Roger [Ed.](2000). *Les Tresors des Archives de Paris Match – Avec Les Ecrivains du Siecle*. Paris: Fili pacci.

Бажов Павел Петрович (1948). Каменный цветок, МАЛАХИТОВАЯ ШКАТУЛКА.  
Москва: ОГИЗ, Государственное Издательство Художественной  
Литературы. стр. 362-383.