

"מחלונני וגם מחלונך": התכתבות דיאלקטית עם מוסכמות ספרותיות

בשיר של לאה גולדברג

גדעון טיקוצקי

(נדפס בכתב העת "עלי שיח", גיליון 53, קיץ 2005, עמ' 69-83)

1

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

מתוקף מעמדם המרכזי בתוך יצירתה של לאה גולדברג, הוקדשו לשירי המחזור עיונים מעיונים שונים: היו שהצביעו על קרבתם לסונטים הפטררקיים, שלאה גולדברג שקדה על תרגומם לעברית סמוך לכתיבת שירי המחזור;³ על היבטים רטוריים,⁴ סגנוניים וריתמיים במסגרתם;⁵ היו שביקשו לחשוף את יסודותיהם הפסיכו-ביוגרפיים של השירים⁶ וכאלה שביקשו "לגייס" את שירי המחזור כ"כתב הגנה" על מכלול יצירתה של לאה גולדברג, יתכן

¹ אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג", "פגישות עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג", עורכות: רות קרטון-בלום וענת ויסמן, ספרית פועלים והאוניברסיטה העברית בירושלים, 2000, עמ' 135-151.

² נתן זך, "ראית את הגשם? אנחנו שקטים", נדפס לראשונה ב"דבר", 6.11.1959, מובא מתוך: "לאה גולדברג, מבחר מאמרים על יצירתה" בעריכת א"ב יפה, הוצאת עם עובד וקרן תל אביב לספרות ולאמנות, תל אביב, 1980, עמ' 72.

³ שמעון זנדבנק, "לאה גולדברג והסונט הפטררקי", בתוך: "שתי בריכות ביער: קשרים ומקבילות בין השירה העברית והשירה האירופית", המכון לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב והוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, תשל"ו, עמ' 122-150.

⁴ הלל ברזל, "לאה גולדברג - פרחי עצב: אהבה ופרדה", בתוך: "שירת ארץ ישראל: אברהם שלונסקי, נתן אלתרמן, לאה גולדברג", ספרית פועלים, פואטיקה וביקורת, תל אביב, 2001, 618-620.

⁵ טוביה ריבנר, "לאה גולדברג: מונוגרפיה", ספריית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1980, עמ' 126-130.

⁶ עמיה ליבליך, "אל לאה", הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1995, עמ' 196-225.

בתגובה למאמרו הידוע של זך.⁷ לקריאה קשובה במיוחד זכו שירי המחזור בעבודת הדוקטור המאלפת של עפרה יגלין על יצירתה השירית של לאה גולדברג.⁸

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

2

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

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

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

שרפת השירים מכינה את "מצב הצבירה" של הטקסט הבא אחריהם. הקורא קורא טקסט שנשרף – טקסט שאין לו קיום ריאלי. האותנטיות שלו היא עמוקה

⁷ אלי שביד, "אל השיר – וממנו הלאה: 'אהבתה של תרזה די מון' מאת ל' גולדברג", נדפס לראשונה ב"גזית", כרך י"ט, 1962, מובא מתוך: "לאה גולדברג, מבחר מאמרים על יצירתה", עמ' 110-118. ומעניין לציין בהקשר זה, כי אחת המחמאות היחידות שחולק זך לכתבתה של לאה גולדברג מוסבת על קטע משיר י"א שבמחזור: "עד מה קולע יותר השיר בשעה שהוא יודע את סוד התמימות האמיתית ואף אינו מבקש להתקשט בנוצות פילוסופיות [...]". (זך, עמ' 77-78).

⁸ עפרה יגלין, "קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג", חיבור לשם קבלת תואר דוקטור לפילוסופיה, הוגש לסנאט של אוניברסיטת תל אביב, אוגוסט 1997, עמ' 91-101 (להלן: "עבודת הדוקטור"). עיקריו של החיבור ראו אור בספר "אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג" (להלן: "אולי מבט אחר"), בעריכת לאה שניר ובהוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 2002.

ונוקבת: האמת התרבותית של דור שלם בתרבות העברית של הדורות האחרונים, הכרוכה בביטול חד ומוחלט, אינן, של עולם שלם, על מרחביו ומתחיו הרוחניים, הרגשיים והאישיים ביותר. [...] בסיפור הנשכח, המופיע לפני השירים, והמוצג כ"אגדה" בלבד, היתה אהבה והיו שירים שנכתבו לאהוב ונשרפו לאחר מכן, ואילו לסונטות של לאה גולדברג יש טקסט אבל אין "עולם".⁹

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

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

זה המקום לעמוד על משמעות השם שבחרה המחברת לבריה-הבדיה הספרותית שלה. שמה הפרטי עשוי להעלות בזכרונו של הקורא את דמותה של תרזה, הצרפתייה שלא התחתנה מעולם, גיבורת שיר העם הצרפתי "תרזה צחת הפנים" שתורגם על ידי לאה גולדברג עצמה ונדפס קרוב לפרסום מחזור השירים שלפנינו;¹² אפשרות נוספת שאבקש להציג כאן, גם אם תראה מרחיקת לכת לכאורה, היא שאותה תרזה די מון – בתעתיק *démone* זהו שם התואר הצרפתי "שטנית" או "שדה משחת" – מתקשרת גם לדמותה של הספרדייה תרזה מאווילה.¹³ משוררת ומיסטקאית זו, ששמה המלא תרזה הקדושה של ישוע, חייתה, כמו יצירת דמיונה של לאה גולדברג, במאה השש-עשרה, וכמוה פרשה למנזר. חריגותה, מעצם היותה אשה מלומדת (לא

⁹ הירשפלד, שם, עמ' 148.

¹⁰ ליבליך, שם. נראה, אגב, שזיהוי ביוגרפי זה מוטעה, אולי מפני שלרשות ליבליך לא עמד, בדיעבד, כל עזבונו של לאה גולדברג. בהקשר זה יוזכר כי המתרגם והעורך אריה אהרוני שוקד על ההדרת כל יומניה של לאה גולדברג והבאתם לדפוס; הם צפויים להתפרסם בספריית פועלים לקראת סוף שנת 2005.

¹¹ קטע יומן שכתבה לאה גולדברג בראשית קיץ 1952. מובא מתוך ליבליך, עמ' 210-211.

¹² ראו בספרה "קולות רחוקים וקרובים: תרגומי שירה", ערך: טוביה ריבנר, הדפסה שנייה, הוצאת ספרית פועלים, תל אביב, 1976, עמ' 91-92.

¹³ גליון, בעבודת הדוקטור, עמ' 95 מעלה גם היא אפשרות זו, אם כי באופן לקוני בלבד.

נזכיר כאן את חריגותה של לאה גולדברג עצמה מסיבה זו ממש!), עוררה עליה, לצד מאמינים נלהבים, גם מלעיזים אשר טענו כי ההתגלויות האקסטטיות שחוותה ואודותן סיפרה בכתביה הן התגלמות של השטן.¹⁴ מכאן ודאי גם הרושם הכפול שהותירה אחריה – מלומדת ופורקת עול: מחד גיסא, היא זכתה למעמד הייחודי של "דוקטור אקלסיה" ("מורה הכנסייה") הודות לכתביה המיסטיים, הרפורמה שהכניסה במסדר הכרמליתים ויסוד מסדר "הכרמליות היחפות";¹⁵ ומאידך גיסא, ז'אן לורנצו ברניני, בפסלו את דמותה (במאה השבע-עשרה), בחר להדגיש דווקא את הצדדים האקסטטיים, המתירניים כמעט, באישיותה.¹⁶

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



¹⁴ קורות חייה של תרזה מאווילה (בספרדית: Santa Teresa de Jesus, בצרפתית: Thérèse d'Avila) מפורטים בהקדמה שחיבר יותם ראובני, בפתח תרגומו לספרה "הדרך אל השלמות" בהוצאת נמרוד, תל אביב, 2003, עמ' 9-5. דבריו שימשו אותי כאן.

¹⁵ אהרון לירון (אלטשולר), "הנצרות וארץ הקודש: מידע בסיסי ללומד ולמטייל", הדפסה חמישית, הוצאת צ'ריקובר, תל אביב, 1997 (?), עמ' 245. תרזה מאווילה הוכתרה בתואר זה רק ב-1970, קרי כעשור ומחצה לאחר חיבור מחזור השירים, אך למותר לציין כי עוד קודם לכן נודעה כקדושה וכתביה זכו לתפוצה רחבה בכנסייה הנוצרית.

¹⁶ על אודות הפסל, הניצב בקפלה קורנרו בכנסיית סן-פיטרו, למדתי ממורתני פרופ' רות קרטון-בלום.

עפרה יגלין הציגה פתרון מזהיר ל"כתב החידה" העומד בפתח השירים :

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

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

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

¹⁷ יגלין, עבודת הדוקטור, עמ' 94-95; בספרה (בשינויי נוסח קלים) "אולי מבט אחר" – עמ' 53-54.

¹⁸ מחברת ה"סונטות מן הפורטוגלית", "ששם הקובץ שלה ניתן כהסוואה, כביכול תורגמו שיריה החושפניים מן הלשון הפורטוגלית" (יגלין, עבודת הדוקטורט, עמ' 106).

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

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

3

ומכאן לסונטים עצמם. הם נדפסים (אך לא בהכרח מתחברים) בעצם אותן שנים (1952-1955) בהן עוסקת לאה גולדברג בתרגום לעברית של מבחר מיצירתו השירית של "אבי הסונט" או "אבי ההומניזם", המשורר האיטלקי בן המאה הארבע-עשרה פטררקה,¹⁹ ועל סמיכות זו, שאפשר והשפיעה על "שירי אהבתה של תרזה די מון" הצביעו בעבר כמה קוראים קשובים של שירתה.²⁰ ה"ביוגרפיה ליטררית" שלה מגובשת בשלב זה דיה, וכוללת, לענייננו, היכרות מעמיקה עם השירה הצרפתית, האיטלקית, הרוסית, הגרמנית והעברית (ובכלל זה, השירה העברית שהתחברה בספרד ובאיטליה: די להזכיר כי שם הרומן היחיד שחיברה, "והוא האור", לקוח משורותיו של משה אבן עזרא: "והוא האור אשר ילך ויאור / ימי נער ויוסיף עת זקני"). ואמנם, "שירי אהבתה של תרזה די מון" כתובים בתבנית הסונט הפטררקי: בכל סונט ארבע-עשרה שורות (בכל שורה, בדרך כלל, בין עשר לאחת-עשרה הברות), הנחלקות לאוקטבה וססטט, בראשונה שני קוורטטים ובאחרון שני טרצטים²¹ – אך אף לא אחד מהם מציית לחריזה הקבועה בסונטות מסוג זה והם מפתיעים בוואריאציות שלהם למודל זה.²² לאה גולדברג מעידה בעצמה, כי:

¹⁹ התרגומים ראו אור במסגרת סדרת "מבחר שירת העולם" שערך אברהם שלונסקי, בספר "פרנצ'סקו פטררקה, מבחר שירים" (מאיטלקית: לאה גולדברג), חייו ותקופתו (מסה מאת לאה גולדברג), ספרית פועלים - ספרי מופת, הוצאת הקיבוץ הארצי - השומר הארצי, מרחביה, תל אביב, 1953. כל המובאות משיריו של פטררקה המופיעות בדברים אלה לקוחות מקובץ זה, ללא ציון מספרי העמודים.

²⁰ ביניהם זנדבנק, עמ' 123; ריבנר, עמ' 127.

²¹ בשונה מן הסונט המכונה "שייקספירי" (ומקורו אף הוא, אגב, איטלקי) הנחתם בצמד שורות (קופלט), כמעין "חרוז בריח".

²² החריזה ה"קלאסית" של סופי הטורים היא אבבא, אבבא, גדה, גדה. הסונט הראשון במחזור שלפנינו הוא הקרוב אליה ביותר (אבאב, באאב, גדה, גדה) וממנו והלאה הולכת החריזה ומתגוונת.

מי שקרא את הסונטים שלי יודע, שהשתמשתי בצורה הקלאסית הזו לשם מטרת בלתי קלאסיות בתכלית, ושניצלתי את כל הוואריאנטים האפשריים של הצורה, לרבות את הסונט הבלתי-מחורז. מי שבקיא בשירה יודע כמה רבה אצלי הסטיה מן הצורה הקלאסית ממש [...].²³

בהיבט התוכני, ניתן להכליל ולומר שבבסיס השירים עומד המבנה האופייני ביותר לשירת פטררקה, הלוא הוא האנטיתזה: במחזור השירים כולו מעומתת התבונה עם הרגש: "אֶךְ אֶעְצוֹם עֵינַיִם", אומרת הדוברת בסוף הסונט הראשון, והעיניים מסמלות כאן כמובן את הרציו, "יִזְעַק בְּפִי הַמְתַמְרָד: אֶתָּה!", ובסונט השמיני מעידה הדוברת – "לְבִי הִלְהֵט וְשָׁכְלִי הִכְפֹּרֵר" (וזו פרפרזה מובהקת על טורים שכתב פטררקה המאוהב בלאורה, בתרגומה של לאה גולדברג עצמה: "בִּי כְּפֹר וְגַם שֶׁלְהֶבֶת").²⁴ ועוד צמד ניגודים יש כאן: הבגרות (של הדוברת) עם העלומים (של האהוב). מאפיין מרכזי נוסף של הסונט הפטררקי נשמר כאן אף הוא: המהפך המתבקש במעבר מן האוקטט, שכמו מציג את המצב הנתון, את הבעיה, אל הססטט – הדינמי, שכמו מביא עמו פתרון לבעיה, מעין התרה.

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

קָלְלָה נְמַרְצָת זו שְׁבָה קָלְלָתִי,
שֶׁהִתְמַיִמִים קוֹרְאִים לָהּ אֶהְבָּה –

[...] הָה, חֹן אֶת יוֹם-סִתְוִי אֶשֶׁר הָיָה
צָלוּל נְרָם בְּאוֹר הַצְּהָרִים,

²³ גליה ירדני, "ט"ז שיחות עם סופרים", הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1962, עמ' 125.

²⁴ כל ההדגשות המופיעות כאן ובהמשך הן שלי, אלא אם צוין אחרת.

²⁵ לאה גולדברג, לא זו בלבד שהכירה קונבציות שיריות אלה על בורין, אלא אף פירטה מקצתן בפני קוראיה מסתה אודות פטררקה: "לטרובאדורים של הפרובנצ'אליים היתה מסגרת קבועה של פולחן האשה, שיש לבטא אותו בשירה, ולא עוד אלא שקבעו לעצמם כללים של נוהג לגבי הגבירה, אשר עליהם לפארה בשיריהם. [...] כן, למשל, אומר כלל ב': מי שאיננו יודע להסתיר את אהבתו איננו יודע לאהוב. כלל י"ג: האהבה שנתגלתה איננה בת-קיימה. כלל ט"ו: הטרובאדור חייב להחוויר, למראה גבירתו במפתיע. כלל ט"ז: לב הטרובאדור חייב להרטיט, בפגשו את שאהבה נפשו [...]" ("פרנצ'סקו פטררקה: מבחר שירים", עמ' 72, ההדגשות במקור). סיכום מקיף של הקונבציות האופייניות לאותה פואטיקה מצוי במחקרו של רובו: Jacques Roubaud, *Les Troubadours: Anthologie bilingue*, Collection « P. S. », éditions Seghers, 1980, p 1-57.

הה, חוס על בְּגָרוֹתַי וּתְבוֹנָתָהּ.

ריבוי פניותיה וקריאותיה של הדוברת ("הה, לו תדעי", "איך מתבזה נפשי", "איכה ישלים לבי", "הה, חן את יום-סְתֵי", "'הה, חוס על בְּגָרוֹתַי") מעמידים סונט זה בשורה אחת עם שירי אהבה קלאסיים אחרים – בין אם משירת החול (העברית או הערבית) בספרד, ובין אם מן הסונטים של לואיז לאבה – הנעזרים באופן דומה באותו אמצעי רטורי לקונן על אהבתם הלא ממומשת. הטרצט החותם סונט זה :

שְׁלוֹת-לִילִי בּוֹרַחַת כְּצִבְיָה.
זו הַחֶרְפָּה : אֵךְ אֶעְצֵם עֵינַי
יָזַעַק בְּשָׂרֵי הַמֶּתְמָרֵד : אֶתָּה!

– נענה אף הוא לקונבנציה המוכרת לנו מאותו אינוונטר שירי: תנומת האוהב, המבקש להנפש בה מן הייסורים שאינם מרפים ממנו בהקיצ, מופרעת על ידי "דמות הלילה של החשוק", כפי שמכנה אותו ישראל לוין במחקרו על שירי אהבה של המשוררים העבריים בספרד²⁶ (ואולי לא בכדי "שלוות לילי בורחת" דווקא כ"צביה" – שם הקוד לאהובה בשירה זו?). מה שמייחד סונט זה הוא ההרמוז המקראי (למשל, בטור: "חֶכְמַת-חַיִּים רוֹמְמֵתִי וְגִדְלֵתִי" – ולא בניס, כבנאום ישעיה!) והתכתבות מפורשת עם פטררקא :

בְּתִלְתְּלֵי מַכְסִיף כְּבָר חוּט שִׁיבָה,

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

כָּל חֲמוּדוֹת פְּרָחִיךְ – בְּשִׁלְכָת,
יַחְוִיר מִצְחָךְ, פִּז תִּלְתְּלֵךְ יַכְסִיף [...]

²⁶ ישראל לוין, "מעיל תשבי": הסוגים השונים של שירת החול העברית בספרד", המכון לחקר הספרות העברית, אוניברסיטת תל אביב והוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1980, כרך א', עמ' 19. בפרק התשיעי בספרו (כרך ב', בייחוד עמ' 287-310) מפורטים ציורי הלשון השכיחים בשירה העברית בספרד - ומשותפים, בחלקם, גם לשירה החצרנית המערב-אירופית בכלל.

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

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

אולי אינך יפה כל-כך, אולי
מבט אחר, בוחן, אדיש, פפח
בקסם תארך ופענח
כמה אותות המתפרשים לגנאי.

אולי ימצא בך קפדן כילי
בזבוח של יד הטבע הנרשלת
שבגרותך עטרה בתום של ילד.
אך עד בלי די נפית בעיני.

האם לארן אמשילך בטל,
שרק נדה של רוח האוהבת
תדע מה רך בו בד צעיר מעל?

האמשילך לזהר הפחלחל,
ענג רוטט, בלב של השלהבת?
נפית בעיני מפל משל.

יופיו של האהוב אינו – כבשירה הקלאסית – יופי מוחצן, "פלקטי" ומוסכם על הכלל: "פני שֶלֶג לָהּ וּשְׁעַר זָהָב", מתאר פטררקא את לאורה – אלא יופי סגולי, סמוי מן העין ואינדיבידואלי. הדוברת מתחבטת כיצד לתאר את יופיו של אהובה. המבע שלה מושתת על חומרים השאולים מעולם התוכן של הרטוריקה שאותה היא דוחה: ה"רוח" ה"טלי", המנוגדים ל"לב" ול"שלהבת", חומרים קלאסיציסטים גרידא – שזוכים פה לעיצוב רענן וייחודי: היא אינה שוקלת להקביל את יפי אהובה ליפי הלהבה – אלא דווקא ל"זהר הפחלחל [...] בלב של השלהבת". ובסופו של דבר, היא קובעת: "נפית בעיני מפל משל". יש כאן ודאי התכתבות

סמויה עם סונטה מספר 130 של שייקספיר, שגם היא יוצאת חוצץ נגד היופי החלול, הסכריני של האשה בשירת ימי הביניים :

עֵינֵי גְבֵרְתִי הֵן שְׁמֵשׁ? לֹא וְלֹא!
 אֶלְמַג אָדָם יוֹתֵר מְשִׁפְתוֹתֶיהָ;
 הַשֶּׁלֶג הוּא לָבוֹן? שְׂדֵה אֶפֶר;
 שְׁעָר זָהָב? אֶצְלָה שָׁחַר צוֹמַח.
 רְאִיתִי שׁוֹשְׁנִים, אָדָם-לָבוֹן,
 אֵךְ עַל לְחִיָּה אֵין שׁוֹם דְּבַר דּוֹמָה;
 וַפֹּה וְשָׁם יֵשׁ בְּשֵׁם מְעַדָּן
 יוֹתֵר מִהֶבֶל-פִּיהָ, כְּמִדְמָה.
 אֶהֱבֵתִי אֶת קוֹלָהּ, אֵךְ זֹאת לְדַעַת:
 יֵשׁ נְעִימָה פִּי אֶלֶף נְעִימָה.
 עוֹד לֹא רְאִיתִי אֶלְיָהּ פּוֹסַעַת:
 גְּבֵרְתִי – רְגֵלֶיהָ עַל הָאֲדָמָה.

אָבֵל עִם זֹאת הִיא נְדִיָּרָה יוֹתֵר
 מֵאֶלֶה הַמְשׁוֹלוֹת מְשָׁלִי-פְּלִסְתֵּר.²⁷

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

מַחְלוֹנֵי וְגַם מַחְלוֹנֵךְ
 אוֹתוֹ הֵגֵן נִשְׁקָף, אוֹתוֹ הַנוֹף,
 יוֹם תִּמְסִים מִתֵּר לִי לְאֶהוֹב
 אֶת הַדְּבָרִים אֲשֶׁר לְטֶפֶה עֵינֶיךָ.

מוֹל חִלּוֹנֶיךָ וְגַם מוֹל חִלּוֹנֵי
 בְּלִילָה שֶׁר אוֹתוֹ זְמִיר עֲצָמוֹ,
 וְעַת יִרְטִיט לְבָבְךָ בְּחִלּוֹמוֹ
 אַעוֹר וְאַאֲזִין לוֹ גַם אֲנִי.

הדוברת היא לכאורה כאותה עלמה אצילה שנכלאה באחד מצריחי הטירה כדי להפרידה מאהובה (עשרות כאלה, אשר שלשלו את צמותיהן הארוכות כדי שאהוביהן יעלו באמצעותן אליהן הציפו את הספרות והתרבות העממית של שלהי ימי הביניים...) – ממש כניקולט, גיבורת

²⁷ מובא מתוך "שקספיר: הסונטות", תרגום שמעון זנדבנק, הוצאת הקיבוץ המאוחד - ספרי סימן קריאה, הספריה החדשה לשירה, תל אביב, 1992, עמ' 136.

אחת מיצירות הפרוזה הראשונות שנכתבו בצרפתית, "אוקאסן וניקולט" (פרובאנס, תחילת המאה השלוש-עשרה), יצירה שלא גולדברג הזכירה בהרצאותיה על אמנות הסיפור²⁸ ותרגמה אותה לעברית.²⁹ ניקולט, כמו הדוברת בסונט זה, נכלאת בצריח שבו "לא היה [...] פתח אלא צוהר אחד הצופה פני הגן"³⁰ – הגן שבתוכו נמצא הארמון – וגם היא צופה בעדו. ובלילה שנתה, כמו זו של הדוברת, נודדת כשהיא מאזינה ל"קול-ענות הזמיר בגן"³¹ (בכל הקצונות, האהבה פורחת באביב, לקול זמרת הזמיר, בגן הארמון הסימטרי). נשוא מחשבותיה של הדוברת, אותו אביר, חולם עליה, כנראה: לבו מרטיט, שהרי "לב הטרובאדור חייב להרטיט, בפגשו את שאהבה נפשו" (וראו הערה 22 כאן). כל הפרטים הללו מגבשים בקרב הקורא צפיה ברורה, כי בתום ליל הנדודים, כברבים מן הסיפורים העממיים, יבוא האביר לחלץ את הגבירה:

האַרְן הַזֶּקֶן, שְׁבוּ כָּל מַחַט
אֶת מִבְּטֶךְ נוֹשֵׂאת כְּטֵל טְהוֹר,
עִם בְּקֹר יִקְדְּמֵנִי בְּבִרְכָּה –

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

דְּבָרִים רַבִּים מְאֹד אֶהְבְּנוּ יַחַד,
אֲדָּ לֹא זָרַח בְּאֶשְׁנֵיךְ הָאוֹר
עַת בְּדִדוּתִי נִגְעָה בְּבִדּוּתֵךְ.

האיחוד בין האוהבים אינו מתממש, לכל היותר בדידויותיהם נגעו זו בזו. בחלונה המרווח של הדוברת (המטונימי לנפשה, כפי שהראתה רות קרטון-בלום³³) לא משתקף חלון מקביל אלא, לדאבון הלב, רק אשנב צר.

²⁸ לאה גולדברג, "אמנות הסיפור: עיונים בצורות הסיפור הקצר ובולדותיו", ספרית פועלים – כתבים, הוצאת הקיבוץ הארצי - השומר הארצי, מרחביה, 1975, עמ' 29-34.

²⁹ "אוקאסן וניקולט", תרגמה מן המקור הצרפתי וציירה לאה גולדברג, הוצאת ספרי תרשים ודביר, ירושלים ותל אביב, 1966. אין ספק שלא גולדברג הכירה יצירת מופת צרפתית וכלל-אירופית זו בזמן שחיברה את מחזור השירים.

³⁰ שם, עמ' 16.

³¹ שם, עמ' 27.

³² לאה גולדברג, "בחינות מסויימות של חיקוי ותרגום בשירה" בתוך "מדור ומעבר: בחינות וטעמים בספרות כללית", עריכה ומבוא מאת אורה קוריס, הוצאת ספרית פועלים – ספרי דעת-זמננו, תל אביב, 1977, עמ' 55.

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

בפתח הסונט השישי היא מתנצחת עם קונבנציה שירית אחרת:

לא, לא הִכְתָּה אוֹתִי בְּסִנְרִים
הָאֵהָבָה. שְׁפוּיָה, גְּלוּיָת עֵינַיִם,
בְּאוֹר בְּהִיר, פְּקַחַת שְׁבַעֲתַיִם,
אֲנִי רוֹאָה עֲכָשׁוּ אֶת הַדְּבָרִים.

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

אֲשִׁים בְּרָכָה לְשַׁחַר וְלִשְׁמֹשׁ
אֲשֶׁר אֶתּוֹ, הוּא אֶת עֵינַי סִנְרִי.

5

היריעה קצרה מכדי לעמוד על כל המשחקים הוירטואוזיים עם מסורות שיריות קלאסיות ומודרניות שבהם משופעים שירי "אהבתה של תרזה די מון". די בדוגמאות שהובאו לעיל כדי לקבוע כי הסונטים אינם מצייתים, לא למסורת השירית ה"גברית" של פטרקא, ולא למסורת הנשית שצמחה מפואטיקה זו (שכאמור, מקוריותה נובעת דווקא מאימוץ כל הרכיבים הפטררקיים כפשוטם – והשמעתם מנקודת מבטה של אשה) – אלא מפלסים להם דרך ייחודית של התכתבות דיאלקטית, עתירת ניגודים ומורכבת עם אותן מסורות. ההקדמה שבפתח מחזור השירים היא אפוא בגדר "חוזה ממולכד", כהגדרתו של עמוס עוז³⁴ – כזה המבטיח דבר אחד ובפועל, מוסיף עליו עוד ועוד: לא רק מהלך אחד המתייחס למסורת הפטררקית ה"גברית" ואחר שחותר תחתיו, בנאמנותו למסורת הפטררקית ה"נשית" – אלא מהלך שלישי, המעמת פואטיקות קלאסיות אלה עם המודרניזם. כך מובלט הפרדוקס הגלום בניסוח הרגש ה"בוער"

³³ רות קרטון-בלום, "קול האישה בחלון: דגם החלון המהופך בשירת לאה גולדברג", בתוך: "פגישות עם משוררת", עמ' 32-45.

³⁴ עמוס עוז, "מתחילים סיפור", הוצאת כתר, ירושלים, 1996, עמ' 11-12.

בתבנית המוקפדת והשכלתנית כל כך של הסונט, על כל המשמעויות הגלומות בכך בנוגע ליחס שבין החיים לבין השירה, בין המציאות לבין ייצוגה באמנות.

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

מה ישאר? מלים, מלים כְּאֶפֶר
מֵאֵשׁ הַזֹּאת שָׁבָה לְבִי אֶפֶל,
מִחֶרְפְּתִי, מִכָּל אֲשֶׁרִי הִדַּל
רַק אוֹתִיּוֹת הַחַתּוּמוֹת בְּסֶפֶר.

מִי יֵאֱמִין בְּהַעֲלֵם הַגֵּל
בְּעֶצְמָתוֹ אֲשֶׁר אֵינָה חוֹנֶרֶת –
לוֹ גַם נוֹתֵר בְּכִסּוֹת-חֹלּוֹת חוֹנֶרֶת
סִימָן שֶׁל מִגְעוֹ, רֶפֶה וְקַל?

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

פְּלִטָה אֶהְבְּתִי אֶת אֶלְמִגִּיהָ,
וְדִגִּים שֶׁנִּדְמְנוּ בְּחוּף
אֶסְפּוּ אוֹתָם וְיִשְׁאוּם הַרְחֵק,

וְזֶר מִשְׁתַּעַמִּים בָּהֶם נוֹגֵעַ,
וּבְעוֹלָם חוֹפֵז וּבְן-חֲלוּף
הַזְמַן בָּהֶם פְּלִיד שֶׁחֵק.

סיום המחזור מזכיר מאליו שירה של רחל, "סֶפֶר שִׁירֵי", הנחתם בטורים: "וְאֵת תּוֹנְתּוֹ שֶׁל הַלֵּב הַכּוֹרֵעַ / יָד כָּל בְּמִנוּחָה תִּמְשָׁשׁ". אולם בסונט שלפנינו, השואב את אוצר דימויו מן הים – הגל, החול, האלמוגים, הדייגים והחוף – יש גם זיק תקווה לעתיד, אף מבלי להכיר את דבריה של לאה גולדברג, שאמרה בהתייחס לשירתה: "הרגשתי-שלי דומה לזו של אדם, הטומן איגרת בתוך בקבוק ומשליך את הבקבוק לים. אולי יבוא יום והאיגרת תגיע אל החוף".³⁵

מה רב אפוא המרחק בין לאה גולדברג, הנערה בת השש-עשרה מליטא, המפרסמת טורי שיר תמימים אלה:

לא אוכל לכתב סונטות.
והשיר יוקד תוסס,
והלב באור נמס,
והכל סביב עלז
לא אוכל לשיר סונטות.

– העולם גדול כמו שמש,
אין אסור ואין מתר,
אין תפל ואין עקר,
טוב ורע – הכל נפתר
וברור באור השמש.³⁶

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



(דוד פולונסקי: "לאה גולדברג", מתוך התערוכה והספר "דיוקן תל אביבי")

³⁵ גליה ירדני, "ט"ז שיחות עם סופרים", הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב, 1962, עמ' 126.

³⁶ "מזמור לאור" (שירים 3 ו-4), נדפס לראשונה בכתב העת "נתיבות", ב-1927. 1.3. מובא מתוך "לאה גולדברג: שירים", כרך ג', ערך: טוביה ריבנר, ספרית פועלים, מהדורה חדשה ומתוקנת - 1986, הדפסה שביעית - 2000, תל אביב, עמ' 98-99.

1. יורם ברונובסקי, "אל תבוז לסונט, המבקר" – קיצור תולדותיו של הסונט, שיר זה"ב", "מאזנים", ירחון לספרות, גליון 5, כרך ע"ד, א' באדר תש"ס, פברואר 2000, עמ' 34-37.
2. דבורה ברגמן, "שביל הזהב: הסונט העברי בתקופת הרנסאנס והבארוק", מכון בן-צבי לחקר קהילות ישראל במזרח והוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 1995, עמ' 284.
3. דב לנדאו, "התפתחותה של הסונטה בספרות העברית", דיסרטציה. אוניברסיטת בר אילן, 1970, עמ' 224.
4. Keith C. Cameron, *Louise labé: Renaissance Poet and Feminist*, Berg, New York, Oxford, Munich, 1990, 100 p.
5. Georges Duby et Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident*, tome II : le Moyen Age, Plon, 1991, 567 p.
6. Patricia H. Labalme (ed.), *Beyond Their Sex. Learned Women of the European Past*, New-York University Press, New York, London, 1984, 188 p.
7. Moshe Lazar, *Amour courtois et "Fin'amors" dans la littÉrature du XII^e siÈcle*, C. Klincksieck, Paris, 1964, 300 p.
8. François Rigolot, *Louise Labé lyonnaise ou la renaissance au féminin*, H. Champion, Paris, 1997, 344 p.