**לאה גולדברג והסונט הפטררקי**

**הקדמה**

בהתייחסו אל המשורר-הגבר, מסביר המשורר האנגלי וויליאם וורדסוורת', בן המאה ה-18, שהבחירה בסונט הינה אמצעי להשתחרר ממה שהוא מכנה "the weight of too much liberty".[[1]](#footnote-1) אולם עבור האישה המשוררת, שלאורך ההיסטוריה לא זכתה ל-"too much liberty", כתיבת סונט אינה מהווה מפלט מחירות יצירתית עודפת, משום שמלכתחילה, כפי שכותבת Debra Fried: "No one seriously expects her to undertake the epic, national or personal; her sonnets are not taken to be preparatory gestures for or lyric retreats from the longer, loftier genres".[[2]](#footnote-2) כפי שמראות Sandra Gilbert and Susan Gubar, בסקירתן רחבת היריעה, נשים כותבות נאלצו מאז ומתמיד להתמודד עם העובדה שעצם זכותן לכתוב אינה מובנת מאליה, וכניסתן אל עולם היצירה, הגברי מעיקרו, הייתה מלווה בחרדת סמכות מתמדת (Anxiety of Authorship): הן נאלצו להתמודד עם דומיננטה גברית שהדפה אותן אל מחוץ למרחב הכתיבה או אילצה אותן להסתפק בשדה פעולה מוגבל ושולי בתוכו.[[3]](#footnote-3)

מדוע אפוא, משוררת מודרנית, שאינה חייבת לציית לנורמות פואטיות נוקשות של צורה ותוכן, תבחר לכתוב סונט? עבור המשוררת העברית לאה גולדברג (1911-1970) שימש הסונט דווקא צוהר לחירות, ולא מפלט ממנה; שדה אקספרימנטציה יצירתי וביטוי ל-controversial issue of female authorship. מכל הז'אנרים שבהם כתבה גולדברג את שירתה היה הסונט, בצורתו הפטררקית, השכיח ביותר.[[4]](#footnote-4) בחירתה בסונט הפגינה, לכאורה, ציות לתכתיביה הצורניים והתמאטיים של מסורת תרבותית גברית. אך השימוש ה"נשי" שגולדברג מציעה לז'אנר הקלאסי מעדכן ומשנה את הטרופים השגורים באמצעותם מכתיב הסונט את ייצוגי המגדר והאהבה, והופך את הסונט לצורה החותרת תחת המבע הגברי ההגמוני.

הסונט של גולדברג לא רק חותר תחת המסורת הפטררקית ה"גברית" המגולמת בו, אלא מהווה מוקד לעימות בין פואטיקה קלאסית זו ובין התביעות המודרניסטיות והאידיאולוגיות של השירה העברית – הגברית מעיקרה – של תקופתה. לכן, הצורה המוקפדת והסדורה של הסונט משמשת עבור גולדברג כמעין מעטה הגנה המאפשר לה לבטא חוויות אינדיבידואליות ועמדות פוליטיות שחרגו ממערכת הייצוגים הלגיטימיים שרווחו בספרות העברית של המחצית הראשונה של המאה העשרים.

עם עלייתה לישראל בשנת 1935, הצטרפה גולדברג ל"יחדיו"—חבורת משוררים מודרניסטית שפעלה בתל-אביב בין השנים 1926-1936 בראשותו של אברהם שלונסקי. משבר הייצוג המודרניסטי והשאיפה לזעזע קונבנציות ספרותיות, יצרו בקרב משוררי החבורה פואטיקה שירית שחתרה תחת ייצוגיה של השגורים החוויה האנושית ושל הטמפורליות ההיסטורית, ואופיינה בלשון ניאו-סימבוליסטית עמוסת אזכורים למציאות האקטואלית. כמשוררת יחידה בחבורה גברית, נאלצה גולדברג להיאבק על מקומה השוויוני ועל הערכת שירתה על-פי אמות מידה באמצעותן נשפטה שירתם של המשוררים הגברים. אולם על אף ניסיונה לאמץ עמדה פואטית המסיגה את גבולותיהן של קטגוריות המגדר הסטריאוטיפיות,[[5]](#footnote-5) סומנה גולדברג בידי עמיתיה ובידי ביקורת הספרות כמי שמאיישת עמדה פואטית "נשית" ומציעה לא יותר מגרסה מרוככת, חלשה ובלתי מהוקצעת לפואטיקה המודרניסטית של עמיתיה הגברים.[[6]](#footnote-6) בחירתה בסונט מהווה לכן ניסיון באמצעותו ביקשה גולדברג להפגין ווירטואוזיות פרוזודית, צורנית והגותית, ולהצטרף לגנאלוגיה ספרותית מרשימה שאופיינה לאורך ההיסטוריה כגברית מעיקרה.[[7]](#footnote-7)

בה בעת, הבחירה של גולדברג בסונט מהווה חלק בלתי נפרד ממפעל התרגום שלה. לאורך חייה תרגמה גולדברג לעברית שירים שנכתבו בליטאית, רוסית, גרמנית, איטלקית, צרפתית, אנגלית, לטינית וערבית, באופן שביטא את שאיפתה – שבסיסה הרעיוני טמון במושג Weltliteratur של הרומנטיקה הגרמנית – להכיר לקהל הישראלי את תרבויות העולם השונות בעבר ובהווה, להיווכח בתשתית האנושית המשותפת לכולן, ולמנוע מהתרבות הלאומית המתהווה הסתגרות מונוליטית ורדודה בפני תרבויות העולם.

יתרה מזאת, אין זה מקרי כי מרבית הסונטים שכתבה גולדברג חוברו ופורסמו בין השנים 1942-1955, עם חשיפתם של ממדי החורבן שגרמה מלחמת העולם השנייה. בניגוד לבני דורה שתבעו להתנתק מכבלי הגלות ומהעבר היהודי האירופאי,[[8]](#footnote-8) פנתה גולדברג לצורה המסורתית של השירה האירופאית מתוך מודעות חדשה לגבי אחריותו ההיסטורית של המשורר. במסתה המונוגרפית על פרנצ'סקו פטררקה (1953) כותבת גולדברג:

In contrast to the scholastic science of the Middle Ages, the people of the renaissance discovered in Latin culture new sources of ethic, and the relation between fellow man and society. They found new content, and they were Studia Humaniora, the science of man, the science of humanity—a term from which later culled the concept of humanism... the people of the 14th century – specifically, Petrarch—found in the Classical culture not a complete value, worth imitating because of the beauty of its structure, but a wellspring of life from which humanity [...] will be able [...] to born anew, because he was the first to look for and discover the treasures of Classical literature, and interpret them in a way that determined the state of mind of the future to come[[9]](#footnote-9).

בעיני גולדברג, נחשב פטררקה לנציג מובהק של תור הזהב של הציביליזציה וההומניזם האירופאי. כמוהו האמינה גולדברג, שהשתייכה לדור משוררים עבריים שגדל בצילה של מלחמת העולם השנייה והשואה, באפשרות קיומו של עולם הומניסטי ונאור על אף ממדי החורבן וההרס. השימוש שלה בסונט מצהיר כי התרבות העברית והיהודית – גם אם נרדפה בשיטתיות בידי מכונת ההשמדה הנאצית – היא עודנה חלק בלתי נפרד מעולם זה ומן ההיסטוריה האירופאית. כמשוררת עברית הכותבת בארץ ישראל, מבטאת בחירתה של גולדברג בסונט לא רק אוריינטציה מחודשת אל העבר, בכדי ליצור רצף תרבותי-הומניסטי בינו ובין ההווה, אלא גם ניסיון פוליטי לעיצוב העתיד; לתור אחר צורות חדשות של זהות וקיום חברתי החורגות מתחום זיקותיו של הפרט אל ההוויה הלאומית.

**"אהבתה של תרזה די מון" – הקול הנשי האחר**

בשנת 1955 פרסמה לאה גולדברג את ספר שיריה *ברק בבוקר*, ששליש מהשירים המופיעים בו כתובים בסגנון פטררקי.[[10]](#footnote-10) הזיקה הבולטת בין שיריה של גולדברג בספר זה ובין המסורת הפטררקית אינה מקרית: הקובץ ראה אור כשנתיים לאחר שפרסמה גולדברג את תרגומם של עשרים ושניים מן הסונטים של פטררקה לשפה העברית, להם צורפה מונוגרפיה מקיפה על חייו, תקופתו ושירתו.

מן המפורסמים שבמחזורי הסונטים ב*ברק בבוקר* הוא "אהבתה של תרזה די מון", המורכב משניים-עשר סונטים בסגנון פטררקי, המציגים את ייסורי אהבתה של אישה אצילה לאהובה הצעיר. בפתיחת מחזור סונטים זה מתארת גולדברג את זהותה הבדויה של תרזה, שהייתה בת אצולה צרפתית שחייתה בסביבות אביניון שבפרובנס בסוף המאה השש-עשרה והתאהבה באיטלקי צעיר ששימש כמחנך לבניה. תרזה הקדישה לו ארבעים ואחת סונטים, וכאשר עזב האיטלקי הצעיר את ביתה היא שרפה את כל שיריה ופרשה למנזר. תרזה די מון, הדוברת בסונטים הללו, מבטאת את החרפה והכאב שבהתאהבות הלא ממומשת בגבר צעיר ממנה, והיא מוצאת את נחמתה בכתיבת השירים עצמם.

זיקתה העמוקה של גולדברג אל הפואטיקה הפטררקית מתבהרת עוד יותר במשתמע מדברי ההקדמה שלה למחזור הסונטים: אביניון הוא מקום מגוריה של לאורה, אהובתו של פטררקה המתוארת בשיריו. שאר הפרטים הנקובים, ובהם הזמן (סוף המאה השש-עשרה), המקום (צרפת), המעמד החברתי (אצולה), המאהב האיטלקי הצעיר, הקשר צרפת-איטליה, וכן הפרישה מן החיים הציבוריים לאחר אובדן האהוב – מרמזים על הדמיון הקיים בין שתי משוררות רנסנס ובין הדמות הפיקטיבית של גולדברג. האחת היא גאספארה סטאמפה (1523-1554), משוררת איטלקייה אצילה ומחברת סונטים בהם כתבה על אהבתה הנכזבת, שלאחר מות אחיה הפכה לנזירה, והשנייה היא המשוררת הצרפתייה לואיז לבה (1524-1566), שהושפעה רבות מיצירתו של פטררקה ופרשה לאחוזתה הכפרית בצרפת לאחר מות בעלה.[[11]](#footnote-11)

הדברים שכותבת גולדברג בתחילתו של מחזור השירים מהווים הצהרת כוונות פואטית המדריכה את הקורא לראות בשיריה סונטות פטררקיות, יחד עם המוסכמות הצורניות והתמטיות הנגזרות מכך. אולם עצם ייחוסם של השירים לתרזה די מון יוצר שינוי במסורת הפטררקית האיטלקית, הגברית במקורה: דמותה של די מון, הגבירה האצילה, מאפשרת לגולדברג למזג את שני הקולות, הגברי-הגלוי והנשי-הנאלם, של הסונטה המסורתית. את מקומו של הגבר השר שירי הערצה ופיתוי לגבירה בלתי מושגת, תופסת גבירה בעלת קול, השרה שירי כמיהה לאהובה הצעיר ונחות המעמד שלא יזכה לשמוע אותם לעולם. בעשותה כן, מייצרת גולדברג חולייה נוספת בשרשרת ארוכה של מסורת שירית נשית, בה משוררות—כמו גאספארה סטאמפה ו-ויטוריה קולונה האיטלקיות, לואיז לאבה הצרפתייה, ואף אליזבת בארט-בראונינג מן המאה התשע-עשרה—קיבלו על עצמן את הנורמות הפואטיות הפטררקיות ובה בעת ניהלו התכתבות דעתנית ומורכבת עם המודל השגור והמקובע.

"מי שקרא את הסונטים שלי יודע", אמרה גולדברג בראיון ב-1961, "שהשתמשתי בצורה הקלאסית הזו לשם מטרות בלתי קלאסיות בתכלית [...]. מי שבקיא בשירה יודע כמה רבה אצלי הסטייה מן הצורה הקלאסית ממש [...]".[[12]](#footnote-12) ואכן, בצד אימוץ הצורה והמטפוריקה הפטררקית, מתבצע לכל אורכו של מחזור השירים "אהבתה של תרזה די מון" מהלך חתרני המנהל וויכוח עם פואטיקה מסורתית זו.[[13]](#footnote-13) דוגמה מובהקת לכך היא הסונט החמישי, בו מערערת גולדברג על אחת המחוות הבסיסיות שבשירת האהבה הרנסנסית: ההפלגה בשבח יופיו המוחלט של מושא האהבה, המקנה לו ממד אלוהי ונישא. תרזה פונה בסונט זה אל שפת המטפורות שמציע האינוונטר הפטררקי אך מבטאת באמצעותו דווקא את הקושי לתאר את יופיו האידיוסינקרטי והחד-פעמי של האהוב:[[14]](#footnote-14)

Perhaps you are not so beautiful, perhaps

a carful, indifferent, sober gaze

will decipher through the magic of your figure

few marks that should be derogatorily interpreted.

Perhaps a meticulous miser will notice

the waste of a careless nature's hand,

[the waste] which was embellished in your adulthood by the innocence of a boy,

but yet to me you were endlessly beautiful.

Shall I compare you to a dewy pine,

which only the hand of the loving wind

knows how soft is its sprig above?

Shall I compare you to a bluish light,

trembling delicately in the heart of a flame?

To me you were beautiful beyond compare.

הדוברת מבקשת לתאר את יופיו של אהובה, שאינו נענה לתכתיבי היופי והאסתטיקה המזוהים עם ז'אנר שירת האהבה הרנסנסית. בעשותה כן, חותרת גולדברג תחת תפישת היופי כאוניברסלי ואחיד, ובעקיפין נראה שהיא מבקרת את האידיאליזציה שיוצר המבט הגברי החושק ליופי הנשי. התחבטויותיה של הדוברת ושאלותיה לגבי יופיו של אהובה הגברי מעידות על הקושי שלה להתמסר למערכת הייצוגים של שירת האהבה החצרונית של הרנסנס, וליישם את אידיאל היופי הנשי, המיוצג בדמותה של לאורה, אהובתו של הדובר הפטררקי—אותה הוא מתאר כמי ש"Her hair pure gold, and hot snow her face,/ her eyebrows ebony, her eyes twin stars"—בתיאור אהובה הצעיר.[[15]](#footnote-15)

בה בעת, מבעה של הדוברת מושתת עדיין על חומרים השאולים מעולם התוכן שהיא דוחה. ההתייחסות אל השלהבת והלב, המנוגדים לרוח ולטל, משכפלת במידה רבה את הניגוד הפטררקי המוכר בין השלהבת והכפור. כ"מהפכנית רדיקלית שקטה",[[16]](#footnote-16) המציגה משחק עדין ודק בין מוסכמה לחידוש, החתירה של גולדברג תחת המסורת הפטררקית מתבצעת דווקא מתוכה, ובאמצעות שימוש בטרופים מוכרים. במונחיהם של דלז וגואטרי, גולדברג עושה שימוש מינורי בשפה המז'ורית של שירת האהבה: היא מנצלת את השפה הקיימת כדי לחרוג מן ה"תקניות" המסורתית שלה ולחשוף את חלקיותה.[[17]](#footnote-17)

גולדברג אינה מציעה לקורא מערך חדש של ייצוגים, אלא מחלצת שפה פואטית אלטרנטיבית מתוך שפתו ההגמונית והגברית של הסונט הפטררקי. כך, למשל, יופי האהוב אינו יופייה של השלהבת, אלא זוהר הכחלחל שבלב השלהבת. כיאה למסורת הפטררקית העושה שימוש תכוף בפיגורת העץ, מושווה האהוב לעץ, אך הבחירה בעץ מסוים (אורן) משקפת מכלול מורכב ובלתי צפוי של תכונות מטפוריות: הוא אומנם עץ ירוק-עד ובלתי נשיר, אבל עליו מחטניים, דוקרניים ואינם רחבים ויפים למראה. בדוגמאות אלה, מצליחה גולדברג לחרוג ממערכת הטרופים השגורה וליצור שיח אהבה פרטי ומקורי, דווקא על רקע סימון זיקתה למסורת שירת אהבה קיימת.

מעניין לציין את הדמיון הבולט בין הסונט של גולדברג לסונט 130 של שייקספיר. בדומה לשייקספיר, התוהה כיצד לתאר את גבירתו הבלתי שגרתית, גולדברג הופכת את שירה לדיון מטא-פואטי, היוצא נגד ייצוגי היופי החלול והסכריני של מושא האהבה בשירת הז'אנר. אך בניגוד לשייקספיר, המסתפק בהצבעה על הפער העקרוני בין הסימן הפואטי והרפרנט מן המציאות, גולדברג מציעה חלופה פואטית של ממש. חלופה זו אומנם מנוסחת בסונט של גולדברג כסדרת שאלות ולא כתשובות חד-משמעיות, אך שאלות אלה טומנות בחובן גם חלופה ועדכון, ולו מעודן ביותר, לדימויים השחוקים.

החתירה של גולדברג תחת מערך הייצוגים הנורמטיבי המזוהה עם המסורת הפטררקית כרוך גם בפנייה מחודשת אל התשתית האפית והמיתית של המקרא. בעוד ששירת הרנסנס מנהלת דיאלוג אינטרטקסטואלי ענף עם המיתוס והאפוס מיוון ורומא של העת הקלאסית, גולדברג מנהלת דיאלוג שכזה עם הטקסט המקראי, המוסר את דברי ימיה של האומה העברית מבעד לשושלת פטריארכלית של אבות ובנים.

And were you to banish me to the desert

abandon me to loneliness and sorrow

to death, to hunger, to wild-beasts,

as Abraham banished his bondmaid Hagar.

if my heart's blood spilled forth before your eyes,

if you abused me like a concubine,

still my spirits would not rise up and rebel,

nor would my cry would be bitter and dry.

But I am for you exalted, untouchable,

a noble lady whose name

you dare not to take in vain.

A fortified wall. The way is blocked.

The fear of disgrace restrains every step

and my fists pound on the barricade.

במרכזו של סונט זה מעמידה גולדברג את דמותה המקראית של הגר.[[18]](#footnote-18) בסיפור המקראי (בראשית ט"ז), הייתה הגר שפחתה המצרית של שרה, אשת אברהם. בעקבות עקרותה רבת השנים, ביקשה שרה מהגר ללדת לאברהם בן. לאחר שהגר הרתה לאברהם, התעמרה בה שרה והבריחה אותה אל המדבר. הגר שבה מן המדבר בעקבות הבטחת האל כי יגן עליה, ובהמשך אף ילדה בן – ישמעאל. אולם לאחר שהרתה בעצמה וילדה את בנה יצחק, פונה שרה לאברהם ומבקשת שיגרש את הגר וישמעאל, בכדי להבטיח שבנה (יצחק) יזכה בבכורה ויירש את אברהם.

הגר מייצגת אפוא עמדה מינורית כפולה, כאישה הנחותה במעמדה מן הגבירה הלגיטימית (שרה), וכאחרת וזרה בשל מוצאה המצרי. הפנייה לדמותה של הגר, והעמדתה במרכזו של השיר, מעידות על התמקדותה של גולדברג באחר הלאומי ועל העדפתה של שושלת נשית אלטרנטיבית לזו המוצגת במקרא: לא זו המזוהה עם שרה, הגבירה שהפטריארכיה המקראית אימצה אל חיקה, אלא עם הגר, האישה שניטלה ממנה הזכות להיכלל בשושלת המשפחתית שהצמיחה את האומה העברית.

הדוברת בשיר מייחלת להיות הגר, דמות הקורבן הנשי המוקע אל מחוץ לשושלת הפטריארכלית, והיא רואה דווקא בעמדתה השולית פוטנציאל משחרר. דווקא מתוך עמדה זו, שאינה מחויבת לקוד החברתי, יכולה הדוברת לבטא באופן בלתי מתווך את כעסה ולהגיב בהתפרצות רגשית חסרת מעצורים. אולם כפי שמתברר מן הססטט בדבריה "But I am for you exalted, untouchable,/ a noble lady […]", איוש העמדה של הגבירה הנאצלת, מושא האהבה הלגיטימי והנורמטיבי בשירת הרנסנס, מביא עמו מחיר: המחויבות לדקורום האריסטוקרטי ולמערכת ציפיות מגדרית שאינה מאפשרת מתן ביטוי אותנטי לרגשותיה של האישה האוהבת.

בניגוד לדובר הפטררקי, המציג עצמו (גם אם באופן המתגלה כבלתי מהימן) באמצעות רטוריקה של חוסר אונים וחולשה, מכירה תרזה בסמכותה ובעוצמתה, ואינה מנסה להסתירן. דרישתה "whose name/

you dare not to take in vain" מהווה אלוזיה לאחת המצוות החמורות המופיעות במקרא, האוסר על שבועת שוא או על שימוש ללא צורך בשם האלוהים: "לֹא תִשָּׂא אֶת-שֵׁם-ה' אֱלֹהֶיךָ, לַשָּׁוְא: כִּי לֹא יְנַקֶּה ה', אֵת אֲשֶׁר-יִשָּׂא אֶת-שְׁמוֹ לַשָּׁוְא."[[19]](#footnote-19) באמצעות אלוזיה זו, מבהירה הדוברת לא רק את הפער המעמדי בינה ובין אהובה, אלא רומזת גם על דמיון בינה ובין האל—שהוא אינו רק רחום ונסתר מעיני הבריות, אלא גם "קנוא ונוקם" שאסור להמרות את פיו.[[20]](#footnote-20) בניגוד לאוקטט המתאר את הגר כדמות אנושית ופגיעה, החשופה "to death, to hunger, to wild-beasts", הססטט מבנה את הדוברת הנאצלה ונעלה מגעת כישות אלוהית עוצמתית, שנדרשת לרסן את מכלול הרגשות שהתרבות אוסרת על נשים לבטא – זעם, כעס, אלימות ונקמה.

תיאורה של תרזה כ"חומה בצורה" משמש כאלוזיה מקראית נוספת – ל"שיר השירים". מגילת "שיר השירים" מתארת את אהבתם של גבר ואישה צעירים. האישה, שולמית, מתוארת כנערה נועזת היוזמת את הדיאלוג בינה ובין מושא אהבתה, ומוכיחה בכך שהיא שווה לו במעמדה (בניגוד לתרזה די מון, שמעמדה גבוה מזה של אהובה הצעיר). כשאחיה מבקשים לגונן על תמימותה ולשלוט בה, מבהירה שולמית כי ביכולתה להגן על עצמה והיא מבטאת זאת באמצעות שימוש במטפוריקה לוחמנית, ואומרת: "אֲנִי חוֹמָה וְשָׁדַי כַּמִּגְדָּלוֹת" (שיר השירים 8: 8-10). אמירה זו מבטאת לא רק את חוזקה ועצמאותה של שולמית, אלא גם את מיניותה הוויטאלית והמתפרצת. הדוברת בשירה של גולדברג מתוארת אף היא כחומה בצורה, אולם חומה זו אינה ביטוי לארוטיקה נשית, אלא היא ביטוי לתחושת מחנק ולאיפוק הרגשי לו היא נדרשת. בעשותה כן, מבהירה גולדברג את המגבלות החמורות שבהן נתונה האישה האוהבת, וכיצד הקונבנציות החברתיות מונעות ממנה להבקיע את החומה הבצורה ולתת ביטוי מלא ואותנטי לרגשותיה ולתשוקותיה.

מאפייניו המילוליים והצורניים של הסונט מבטאים גם את התנועה בין הכמיהה לביטוי רגשי מתפרץ לבין הדרישה לאיפוק וריסון. פתיחת השיר ב-ו' החיבור מהוה אומנם חיקוי של הלשון המקראית, אך עשויה לשמש גם כעדות לכך שהדברים נאמרים כהמשך של רצף דיבור שוצף ונטול רסן. נוכחותה של ו' החיבור בתחילת השיר מעידה על כך שהדברים אינם מובאים מראשיתם וכי יש דבר מה שלא נאמר—או שאסור שיאמר—בשלמותו. הופעתו על דרך השלילה של הדיבור ש"נחתך" והושאר מחוץ לגבולות הסונט ולא זכה להשתלב במסגרתה של צורתו הסדורה, מבטא את רגשותיה הבלתי קונבנציונאליים של הדוברת, הכלואים בתוך פסאדה של מכובדות ואיפוק.

על אף הביקורת המגדרית שתוארה לעיל, נראה לכאורה כי מחזור "אהבתה של תרזה די מון"—העוסק בייסוריה של אהבה נכזבת—מאשרר את עמדת הביקורת הספרותית, לפיה שירתה של גולדברג היא אישית, אקספרסיבית וא-פוליטית, ומעמידה חיץ עיקש בינה ובין היסטוריה ואירועי השעה.[[21]](#footnote-21) אולם עמדה ביקורתית זו מתעלמת מכך שמאחורי ההסתגרות בצורה הקלאסית ניצבת גם עמדה מוסרית, המגלה אחריות עמוקה כלפי העבר וההיסטוריה. שניים – עשר הסונטים המכוננים את הבדיון הפואטי של גולדברג מקימים מן האפר את ארבעים ואחת סונטים שנשרפו בידי תרזה הבדיונית. אך בדברי ההקדמה למחזור הסונטים גולדברג אינה מתעקשת לבנות בדיון ריאליסטי שיחבר בין שיריה של תרזה ובין שיריה שלה: היא אינה טוענת כי שניים-עשר שיריה הם שריד שניצל מן האש ואף אינה מבקשת להציג חלופה לארבעים-ואחד הסונטים שנשרפו. מכאן משתמעת אמירה נוקבת: שנים-עשר הסונטים הם ואריאציה חלקית של מכלול שנעלם מן העולם ושאין לו עוד קיום ריאלי. מצב הצבירה של הטקסט ה"מקורי", כפי שמסביר אריאל הירשפלד, מסמל את האמת התרבותית של דור, שחווה, נוכח מאורעות מלחמת העולם השנייה, את איונו של עולם יהודי שלם, על מרחביו התרבותיים, הרוחניים והחומריים.[[22]](#footnote-22) באמצעות בדיון השירי המכיל בחובו, בעצם הווייתו, את מה שנמוג מן העולם, מעניקה גולדברג מענה פואטי לטראומה דורית וחושפת את תפקידו של השיר כפעילות מתקנת, הגואלת את העבר מתהומות השכחה. על כך מעידות המילים הפותחות את הסונט האחרון במחזור, הקושרות בין אפר שיריה השרופים של תרזה ובין מילותיו החיות על הדף של השיר של גולדברג: [[23]](#footnote-23)"What will remain? Words, words like the ash"

**כאב שתי המולדות: הסונט כאופציה פוליטית**

רק סונטים ספורים מאלה שכתבה גולדברג ב*ברק בבוקר* עוסקים באירועי תקופתה. אולם דווקא סונטים אלו, על אף מיעוטם המספרי, מגלמים את סיבת פנייתה של גולדברג לז'אנר זה. כזה הוא הסונט "אורן" (Pine),[[24]](#footnote-24) שאמנם כתוב בצורת הסונט הפטררקי, אך אינו מציג תמות פטררקיות מובהקות, אלא מוקדש לבירור מחיר ההגירה והקרע הנפשי שיצרה התביעה הלאומית להשתיק את רכיביה הגלותיים בזהותה של גולדברג.

Here I will not hear the voice of the cuckoo.  
Here the tree will not wear a cape of snow.  
But it is here in the shade of these pines  
my whole childhood reawakens.  
  
The chime of the needles: Once upon a time –  
I called the snow-space homeland,  
and the green ice at the river's edge –  
was the poem's grammar in a foreign place.  
  
Perhaps only migrating birds know –  
suspended between earth and sky –  
the heartache of two homelands.  
  
With you I was transplanted twice,  
with you, pine trees, I grew –  
roots in two disparate landscapes.

בסונט זה מסרבת גולדברג לנוסח ההבעה המקובל בשירה הגברית הציונית, ומתארת את דילמת הנאמנות הכפולה של הדוברת, החשה שייכות בו-זמנית לשתי מולדות שונות. בעשותה כן, היא חורגת מהמחויבות הפוליטית של בני תקופתה ומהשיח הלאומי הרשמי, ומציגה את המחיר הנפשי של ההגירה לארץ ישראל, המתוארת במטא-נרטיב הציוני כתנועה נטולת סתירות "מגלות לגאולה". בניגוד לשירה המודרניסטית-האירופאית, המהללת את חיי הגלות כעמדה רוחנית מועדפת, תנועתה הבלתי מוכרעת של הדוברת בין שתי מולדות אינה מתוארת כאושר צרוף, כחירות מעוררת השראה או כריבוי מבורך.[[25]](#footnote-25)

כתב היד של "אורן" מראה שהוא נכתב תחילה במתכונת הסונט שייקספירי, ולאחר מכן עובד ופורסם כסונט פטררקי.[[26]](#footnote-26) לעומת הסונט הפטררקי, הנחלק לאוקטבה וססטט, הסונט השייקספירי מכיל שלושה בתים של ארבעה טורים ובית אחרון (קופלט) המורכב משני טורים בלבד. החלוקה הפנימית השונה של הסונט השייקספירי יוצרת הבדל גם בפיתוח התמאטי המתקיים לאורכו: בעוד שהוולטה – ההתרה או ההיפוך – מתרחשת בסונט הפטררקי במעבר בין יחידות שיריות גדולות (האוקטט והססטט), המבנה של הסונט השייקספירי מכתיב דינאמיקה מהירה יותר של וולטה, המתמצה בקופלט. ייתכן כי עבור גולדברג המתח הסטרופי החריף יותר של הסונט הפטררקי היווה תיבת תהודה יעילה יותר לתיאור תחושת הפיצול הנפשית והמתח הבלתי פתיר בין מולדת אחת לאחרת.

הנטייה הפטררקית לייצוג אבסטרקטי של המרחב קיימת בשירה של גולדברג והיא מטשטשת את החיץ בין הסביבה הפיזית החיצונית ובין הסביבה המדיטטיבית והפנימית של הנפש. המרחב המושלג והמיוער בעצי אורן המתואר בשירה זר לאקלים ולטופוגרפיה הישראלית ומרמז באופן סטריאוטיפי וגנרי על טריטוריה אירופאית. עם זאת, איזכור צילם של עצי האורן מעיד על הימצאותם תחת שמש ישראלית קופחת.[[27]](#footnote-27) היעדרן של תוויות לוקאליות קונקרטיות מקשות על האפשרות למקם את הדוברת בסביבה הניתנת לזיהוי וודאי ולהכריע היכן מתרחש השיר. החזרה האנפורית על המסמן הדאיקטי "כאן" מדגישה עוד יותר את המתח בין הנחרצות במיקומה של הדוברת במקום מסוים ("כאן") ובין היעדרו של מסמן רפרנציאלי ברור שיבהיר את זהותו של מיקום מסוים זה. תופעות פואטיות אלה עומדות בניגוד ברור לייצוגי המציאות בשירתם של בני תקופתה, בה הופיעו שפע של אתרים ומראות-טבע הניתנים לזיהוי וודאי כישראליים. היעדר סממני זיהוי ברורים של המרחב הישראלי בשירה של גולדברג מעיד על הקושי ליצור חיבור אינטימי וטוטאלי אל מרחב זה, ועל תחושת הניכור והגלותיות הנותנת אותותיה דווקא במקום שאמור לשמש כבית.

במרכז השיר מתרחשת טרנספורמציה פיגורטיבית שבאמצעותה מאתגרת גולדברג את הטריטוריאליזציה הלאומית. הדוברת מאפיינת עצמה באמצעות פיגורת העץ, אשר נשתל פעמיים, הן באדמת אירופה (המולדת הגלותית) והן באדמת ארץ ישראל (המולדת המיוחלת). בה בעת, במעבר מן האוקטט לססטט, מתארת הדוברת את ציפורי המסע, המסמלות עמדת סובייקט נומדית, שמזכירה את פיגורת היהודי הגלותי חסר השורשים—ה"אחר" של החזון הלאומי. בניגוד למצופה, פיגורות אלה, כפי שמתברר במהלכו של השיר, אינן מנוגדות זו לזו, אלא מהוות וואריאציות המשקפות זו את זו. על אף שהעץ עשוי לסמל קיום שורשי יציב, הרי ששתילתו הכפולה הופכת אותו —בדומה לציפורי המסע הנודדות— לסמל לעקירה ולמעבר מטריטוריה אחת לאחרת.

הסתייגותה של גולדברג מהעמדה הציונית המחויבת לרעיון שלילת הגלות ולניתוק חסר פשרות מן העבר היהודי ההיסטורי קשורה קשר הדוק למבנה הצורני של הסונט ועשויה לנמק את הבחירה בו. המבנה הסטרופי הדיאלקטי של הסונט לא רק מנכיח את תחושת הפיצול והשבר של דוברת הנקרעת בין שתי מולדות מנוגדות, אלא גם את התנועה ההיסטורית שמשוררי הדור ביקשו להתכחש לה.[[28]](#footnote-28) השיח הדיאלקטי הפנימי בין חלקי הסונט מהווה אפוא אקוויוולנט לתנועתה הדיאלקטית של ההיסטוריה עצמה: כפי שטוען גיאורג לוקץ' במסתו המפורסמת "סיפור או תיאור",[[29]](#footnote-29) ביצירה ספרותית הנכתבת מתוך מודעות חריפה ומהפכנית למציאות ההיסטורית משתקף הדפוס הדיאלקטי, הדינאמי והמשתנה, של מציאות זו—לא רק בתוכן כי אם גם (ובעיקר) בצורה.

עם זאת, היחסים הדיאלקטים בין חלקי הסונט של גולדברג הם אינם הגליאניים, משום שאינם מובילים לסינתזה או לפתרון. על אף שהאוקטט מציג את דילמת השייכות הכפולה וההיקרעות של הדוברת בין שתי מולדות, הרי שהססטט אינו מציע מענה לדילמה זו אלא מחדד את חוסר ההכרעה באמצעות פיגורת ציפורי המסע הנודדות. הדוברת, המתקשה להתנתק ממולדתה האירופאית ולהתערות באופן בלבדי במרחב הישראלי, "פותרת" את בעיית השייכות הכפולה באמצעות הנצחתו של מודוס קיומי נומאדי, המותיר אותה בעמדה לימינאלית ובמצב תמידי של געגוע. לעומת הדיאלקטיקה ההגליאנית, המביאה עמה סינתזה, גולדברג מציגה דיאלקטיקה שלילית, במונחיו של אדורנו, המכפילה את השלב האנטיתטי ונעצרת בו.[[30]](#footnote-30) בעשותה כן, חושפת גולדברג את הסתירות הפנימיות המודחקות של המטא-נרטיב הציוני, שלא הצליח להציע תצורת זהות שתהווה סינתזה בין העבר הגלותי וההווה הלאומי.

שירה של גולדברג חושף את תפקידה המכריע בעיצובה של זהות ישראלית אלטרנטיבית~~—~~בעלת זיקה אמביוולנטית לערכי האומה—שקיבלה ביטוי בספרות העברית רק בשנות השמונים והתשעים של המאה העשרים. השימוש בסונט לא רק מהווה עבור גולדברג אמצעי לקונן על מחוזות אבודים של ילדותה, או לרקום קשר היסטורי ואסתטי בין פרטיקולריזם יהודי ובין אוניברסליזם ההומניסטי, שעמד במאה העשרים בפני פשיטת רגל. ז'אנר קלאסי ואליטיסטי זה, בעל החזות האסתטית הסדורה והמסותתת, מאפשר לגולדברג להחדיר "סוס טרויאני"[[31]](#footnote-31) אל השירה העברית ולערוך חשבון נוקב על המחיר הנפשי שתובע כינון הזהות הלאומית.

1. Byrne, Peter, and Leslie Houlden, eds. *Companion Encyclopedia of Theology*. Routledge, 2002. pp. 752. [↑](#footnote-ref-1)
2. Fried, Debra. "Andromeda Unbound: Gender and Genre in Millay's Sonnets." *Twentieth Century Literature* 32.1 (1986): 1-22. pp. 6. [↑](#footnote-ref-2)
3. Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 1980. [↑](#footnote-ref-3)
4. גולדברג החלה את מסעה הספרותי ב-1929 עם פרסום רצף סונטים קצר בשם "In the Convent of Foziseli" והמשיכה בכתיבת סונטים רבים, שהשתלבו בספרי שירתה השונים: חמישה סונטים ב-*From My Old Home* (1944), חמישה-עשר סונטים ב-*On the Blossoming* (1948), שלושים-ושלושה סונטים ב-*Lightning in the Morning* (1955), שני סונטים ב-*Sooner and Later* (1959) ושני סונטים ב-*With this Night* (1964). במסגרת עבודתה כמתרגמת וכפרופסור בחוג לספרות השוואתית שבאוניברסיטה העברית בירושלים, חקרה גולדברג רבות את שירתו של פטררקה ואף תרגמה עשרים-ושניים מן הסונטים שכתב. חקירתה את המסורת הפטררקית, וכן בקיאותה במסורת הסונטים העבריים (מהמוקדמים שכתב עמנואל הרומי במאה השלוש-עשרה ועד למודרניים שנכתבו במאה העשרים בידי שאול טשרניחובסקי) הביאו להיכרותה המעמיקה עם הקונבנציות הצורניות והתמטיות של הז'אנר. [↑](#footnote-ref-4)
5. גולדברג לא נחשבה ככותבת בעלת עמדה פמיניסטית מוצהרת, אך הביעה הסתייגות ברורה מן הקטגוריה "כתיבה נשית". רות, גיבורת ספרה "מכתבים מנסיעה מדומה" (1937) ובת-דמותה של גולדברג עצמה, מצהירה: "אני לא עלמה הכותבת שירים – אני משורר. השיר שלי אינו בא במקום תכשיט. אינו גנדרנות. שיר הוא שיר [...]." (גולדברג, עמ' 30). בדבריה היא יוצרת הבחנה בינה ובין אותן נערות סנטימנטאליות בכותבות שירה לירית למגירה. עוד בנעוריה בליטא חתמה גולדברג של שיריה בפסבדונים "לאה משורר", ובעיתונות הארץ-ישראלית לילדים, בה פרסמה רבות, חתמה בשמות גבריים כמו "מתי" או "מתיא" (שמיר, זיוה. *לשיר בשפת הכוכבים: על יצירת לאה גולדברג*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 29). בניגוד לדעתה של זיוה שמיר, הכותבת כי גולדברג לא ייחסה חשיבות למינו של הסופר והתמקדה באיכויות האסתטיות של הטקסט הספרותי (שם, עמ' 28), דעתי היא כי בחירתה המודעת לטשטש את נשיותה ולאמץ עמדת סובייקט גברית מהווה אסטרטגיה פוליטית המכירה בשליטה הגברית ההגמונית במוקדי הכוח הספרותיים ובכוחה החתרני של טרנסגרסיה מגדרית, כאמצעי לזיקוק קול פואטי ייחודי. [↑](#footnote-ref-5)
6. מאמציה של ביקורת הספרות העברית למקם את לאה גולדברג ככותבת "נשית" ולסמן הבדל ברור בינה ובין המשוררים הגברים שפעלו עמה בחבורת "יחדיו" בולטת במיוחד בשני מאמרי ביקורת ארסיים על שירתה שפרסמו המשורר נתן זך וחוקר הספרות דן מירון. בביקורתו על קובץ שיריה *מוקדם ומאוחר* (1959), שנדפסה בעיתון *דבר* ב-6 בנובמבר 1959, קבע זך ששירתה של לאה גולדברג מצומצמת במנעדה, ואינה מעמידה פיגורות פואטיות מז'וריות ומהפכניות. כמה חודשים לאחר מכן פרסם מירון מאמר ביקורת חריף בעיתון *הארץ* ("על שירי לאה גולדברג", 1 בינואר 1960. עמ' 10, 15) על ספרה של גולדברג ובו חזר על דבריו של זך והעניק להם סמכות מחקרית. הוא טען כי כישלונה העיקרי של לאה גולדברג טמון באי-יכולתה ליצור בשיריה אווירה גורלית והגותית, או לעשות שימוש במטפורות נועזות ומשוכללות. הן זך והן מירון טוענים כי המינוריות של גולדברג נובעת מהדימויים החיוורים והמסורתיים בשירתה, שאין בהם הישג פואטי מדרגה ראשונה. מבקרים אחרים, שנקטו בנימה אוהדת יותר, חטאו אף הם בפמיניזציה סטריאוטיפית: בנימין הרשב אפיין את סגנון שירתה של גולדברג כ"שלו וביתי" (Harshav, Binyamin. *Shira Modernit: Modernist Poetry: Selected Translations*. Tel-Aviv: Am Oved, 1990. pp. 12), וחמוטל בר-יוסף קבעה כי התכונה הבולטת ביותר בשירי גולדברג היא הפשטות, ולכן שיריה אינם תובעים מן הקורא מאמץ פענוח מייגע (בר-יוסף, חמוטל. *לאה גולדברג*. ירושלים: מרכז זלמן שזר לחקר תולדות העם היהודי, 2012. עמ' 15). [↑](#footnote-ref-6)
7. גולדברג חתרה באופן עקבי לחדור אל תחומי היצירה שנחשבו, בתרבות העברית של תקופתה, "גבריים", ובהם הדרמטורגיה, תרגום יצירות מספרות העולם, וביקורת ספרות ותיאטרון. (שם, שם). [↑](#footnote-ref-7)
8. פרויקט הנורמליזציה הציוני של החיים היהודיים, בו השתתפה גם הספרות העברית המודרנית, היה כרוך בשלילת הגלות ובתפישתה כחולייה פתולוגית ואבנורמלית, הראויה למחיקה מן ההיסטוריה של העם היהודי. כתנועה לאומית, יצרה הציונות "מסורת מומצאת", בלשונו של אריק הובסבאום (*The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, 2012), באמצעות הבנייה של סובייקט יהודי "אותנטי"—לאומי, שורשי וטריטוריאלי—ובאמצעות יצירת רציפות היסטורית העוקפת את הקיום הגלותי ומחברת באופן ישיר בין הקיום הלאומי בישראל של תקופת המקרא ובין מאמצי ההתחדשות הלאומית של העם היהודי בהווה. [↑](#footnote-ref-8)
9. פטררקה, פרנצ'סקו. *פרנצ'סקו פטררקה, מבחר שירים ומסה על תקופתו*. תרגמה וכתבה את המסה: לאה גולדברג. תל-אביב: ספריית-פועלים, 1953. עמ' 83-85. [↑](#footnote-ref-9)
10. גולדברג, לאה. *ברק בבוקר*. תל-אביב: ספריית הפועלים, 1955. [↑](#footnote-ref-10)
11. פרטים אחרים, כפי שמציינת עפרה יגלין, מעידים על זיקה בין דמותה הבדיונית של תרזה ובין הביוגרפיה של לאה גולדברג עצמה: 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" (יגלין, עפרה. אולי מבט אחר: קלאסיות מודרניות ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002. עמ' 50-52). נקודות דמיון אלו פיתו חוקרי ספרות רבים לחשוף את יסודותיהם הפסיכו-ביוגרפיים של השירים ולזהות את כאב האהבה המתואר בהם עם ייסוריה הרומנטיים האישיים של גולדברג, שמעולם לא נישאה וחייתה עם אמה עד יום מותה. חמוטל בר-יוסף משרטטת בספרה הביוגרפי על גולדברג את קווי המתאר הקונקרטיים שעמדו לדעתה ברקע כתיבתו של מחזור סונטים זה: סיפור התאהבותה של גולדברג בז'אק אדו (Adout), קולגה אקדמית משוויץ, שהשתלם באוניברסיטה העברית והיה צעיר ממנה בשנים אחדות (בר-יוסף, עמ' 250-251). [↑](#footnote-ref-11)
12. ירדני, גליה. "לאה גולדברג." *ט"ז שיחות עם סופרים*. תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1961. עמ' 119-132. [↑](#footnote-ref-12)
13. יש לציין כי הסונט הראשון במחזור "אהבתה של תרזה די מון", בו לא אדון בחיבור זה, נראה על פניו כמימוש מלא של הפואטיקה הפטררקית ויוצר ארשת תמימה של מבע שירי, המופרת ביתר הסונטים. בדומה לפטררקה, מתארת הדוברת בסונט הראשון את הסתירות והניגודים המצויים ביסודה של אהבתה הנכזבת: היא מאשימה את האהבה ואת אי-הרציונאליות של הרגש שחיבלו בשלוותה ובכבודה העצמי. תבונתה עומדת בניגוד ליצירה ותשוקותיה ("my rebellious body cries out – You!"). בגרותה של הדוברת המנוסה מנוגדת לעלומיו של האהוב, והאהבה, ~~ב~~מתוארת כמחלה או כקללה, שרק האהוב יכול לרפא ("This unrelenting curse with which I am cursed,/ the innocent call it Love—"). ריבוי פניותיה הישירות של הדוברת אל האהוב ("You!", "Oh, if you knew how I've sunk", "Oh, pity me", "Oh, take pity on my age") הולם את דמות האוהב המקונן הפטררקי ומזכיר את הרגיסטר הלשוני הבלתי מתווך בו עושה שימוש משוררת הרנסנס הצרפתי לואיז לאבה. זאת ועוד, הדוברת, המעידה כי "Strands of old age already silver my curls", מעמידה עצמה בבירור כבת דמותה של לאורה, לה חוזה פטררקה כי בערוב ימיה "the golden hair spun fine as silver" (סונט 12 [‘Se la mia vita da l’aspro tormento’] מתוך *The Complete Canzoniere* http://people.virginia.edu/~jdk3t/petrarchkline.htm>>). גם הופעתו של "a single unanswered glance" בדבריה של תרזה, משחזר את יחסי המבט הטראגיים השזורים בשירתו של פטררקה ואת אי-ההדדיות המאפיינת אותם: האהובה אינה משיבה מבט לאוהב משום שאין היא משיבה לו אהבה (Goldberg, Lea. *Selected Poetry and Drama*. Translates by Rachel Tzvia Back and T. Carmi. New Milford: The Toby Press, 2005. pp. 98). [↑](#footnote-ref-13)
14. גולדברג, 1955. עמ' 28 [התרגום שלי] [↑](#footnote-ref-14)
15. פטררקה, פרנצ'סקו, סונט 157 <http://petrarch.petersadlon.com/canzoniere.html?poem=157> [↑](#footnote-ref-15)
16. שמיר, עמ' 33. [↑](#footnote-ref-16)
17. Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka: Toward a Minor Literature*. Translated by Dana Polan. University of Minnesota Press, 1986. [↑](#footnote-ref-17)
18. Goldberg, 2005. pp. 99. [↑](#footnote-ref-18)
19. ספר ויקרא י"ט, פסוק י"ב. [↑](#footnote-ref-19)
20. ספר נחום א, פסוק ב. [↑](#footnote-ref-20)
21. על שיח ביקורתי מטעה ובעייתי זה, ראו: שמיר, 2014, עמ' 36, 181-182; חבר, חנן. "'הזמר התם': לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה." *פגישה עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג*. עורכות: רון קרטון-בלום וענת ויסמן. ירושלים: המכון ללימודי יהדות של אוניברסיטת ירושלים וספריית פועלים, 2000. עמ' 116-134. [↑](#footnote-ref-21)
22. הירשפלד, אריאל. "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של לאה גולדברג". *פגישה עם משוררת: מסות ומחקרים על יצירתה של לאה גולדברג*. עורכות: רון קרטון-בלום וענת ויסמן. ירושלים: המכון ללימודי יהדות של אוניברסיטת ירושלים וספריית פועלים, 2000. עמ' 135-151. [↑](#footnote-ref-22)
23. Goldberg, 2005. pp. 104. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibid. pp. 91. [↑](#footnote-ref-24)
25. עמדת הדוברת המתוארת בשיר מזכירה את זו המופיעה במחזור הסונטים "The Regrets" (1559) מאת משורר הרנסנס הצרפתי Joachim du Bellay (1522-1560). du Bellay, ששהה במשך כארבע שנים וחצי ברומא, וקונן בשירתו על עזיבתו את ביתו בצרפת ועל חוויית הגלות המערערת. בדומה ללאה גולדברג, הכותבת על זיקתה אל המולדת האירופאית מתוך הטריטוריה הישראלית הנכספת, du Bellay השוהה בבירת העולם העתיק ובגן העדן הרנסנסי, רומא, כותב על הכמיהה לשוב אל חוף המבטחים בביתו שבצרפת. [↑](#footnote-ref-25)
26. Tickotsky, Giddon and Ofra Yaglin. "The Miracle of the Sonnet." *Poems of Love and Gold: Leah Goldberg's Sonnets*. Tel Aviv: Sifriat Poalim, 2008. pp. 149-161. [↑](#footnote-ref-26)
27. בחירתה של גולדברג דווקא בעץ האורן אינה מקרית לאור תפקידו החשוב בתהליך ההתיישבות הציוני בארץ ישראל. הקרן הקיימת לישראל, ארגון ציוני שנוסד ב-1901 ופעל לקניית קרקעות בארץ ישראל ולהכשרתן להתיישבות יהודית, שתל בארץ ישראל יערות רבים, ובעיקר יערות עם עצי אורן ירושלים, שמקור זרעיו כלל אינו מארץ ישראל. כמו במסגרת תהליכי הקולוניזציה האירופאית, גם במסגרת מפעל הייעור הציוני נעשה ניסיון להביא ולאכוף את הסביבה האירופאית אל מרחבי ההתיישבות החדשה. מאחר ומרבית האבות המייסדים של מפעל הייעור הציוני באו מאירופה, ובייחוד ממזרח אירופה, תמונת היער שהייתה מוכרת להם הייתה זו של היער המזרח והמרכז אירופי. המראה השומם וחסר הצמחייה של ארץ ישראל, השונה מנופי מזרח אירופה ומרכזה, היה בשבילם זעזוע, ולכן היווה הייעור אמצעי לחקות ולשחזר את תצורת הנוף האירופאית בארץ ישראל. אולם התקווה כי יערות האורן הישראלים יהפכו במרוצת הזמן ליערות "אירופאיים" הכזיבה, ובמקום יערות צפופים ועבותים, נוצרו בישראל בעיקר "יערות פארק", שעציהם מפוזרים בשטח במרווחים גדולים זה מזה. האורן נותר אפוא מעין נטע זר במרחב הישראלי, המסמן, בדומה לשירה של לאה גולדברג, את הקושי להקל את המתח הבלתי פתיר שבין נופי המחייה השונים של העם היהודי ואת הקושי לעבור אדפטציה לבית גידול חדש לאחר העקירה מבית הגידול הטבעי. לעקור דבר מה מבית גידולו הטבעי ו. להרחבה בעניין יערות הקרן הקיימת לישראל, ראו:

    Liphschitz, Nili, and Gideon Biger. *"Green Dress for a Country": Afforestation in Eretz-Israel: The First Hundred Years, 1850-1950*. Jerusalem: Ariel, 2000. [↑](#footnote-ref-27)
28. וזאת באמצעות תיאורם את ההווה האקטואלי של הקיום החלוצי כטוטאליות יציבה וסטאטית, נטולת מסורת ועומק היסטורי. להרחבה ראו: שמיר, עמ' 200. [↑](#footnote-ref-28)
29. Lukács, Georg. “Narrate or Describe?” *Writer and Critic and Other Essays*. Translated and edited by Arthur D. Kahn. New York: Grosset and Dunlap, 1970 [1936]. pp. 48-110. [↑](#footnote-ref-29)
30. Adorno, Theodor. *Negative Dialectics*. Routledge, [1966] 2003. [↑](#footnote-ref-30)
31. Ticotsky, Giddon. "Reading Lea Goldbe's *On Blossom* as a Palimpsest." *Dappim: Research in Literature*18 (2012): pp. 34-60. [↑](#footnote-ref-31)