

# הנוף האילם של פלסטין: מטונימיות של חורבן מקומי ביצירתה המאוחרת של לאה גולדברג

דינה בודיץ'נסקי

א.

עבודתו המחקרית של יגאל שוורץ, הנפרסת על פני כארבעה עשורים (עד כה), עסקה מראשיתה בצמתים השוקקים של החיים הספרותיים, החיים החברתיים-לאומיים של הספרות העברית במאתיים השנים האחרונות. בפתח ספרו הידעת את הארץ שם הלימון פורח הצביע שוורץ על מה שעומד במוקד דיוניו בעלילת-העל של הסיפורת העברית המודרנית. אלה הם, לדבריו, אותם צירים מצטלבים ומשתלבים של "הנדסת האדם" ו"מחשבת המרחב" שעליהם מושתת הנוסח של הספרות העברית הלאומית.<sup>1</sup> הדיונים של שוורץ בתחנות ההתהוות השונות של מסורת הפרוזה העברית, ממאפו ועד עוז, מאירים שאלות של זהות באמצעות ניתוח הצורות השונות שבהן התרבות מדמינת את מרחביה. אידאולוגיה לאומית מצטיירת כאן לא כתוכן רעיוני, אלא כאותו ממד חברתי-פוליטי של המרחבים המדומיינים של הספרות העברית, לרבות אוטופיות של גן ואוטופיות של עיר, "מפות חזית" ו"מפות רקע", "מפות עיליות" ו"מפות תחתיות", גבולות ופרצותיהם, ערים מיושבות ומדבריות של נוודים.

אומנם שוורץ, שעסק רבות בפרוזה העברית, לא נדרש במחקרו לשירת לאה גולדברג, אבל דומתני שלא היה חולק על מקומם החשוב של נופיה בעיצוב מחשבת המרחב והאדם ביצירתה בפרט ובתרבות העברית בכלל. קשה לחשוב על שורות קאנוניות יותר משורות שיר כמו "ארץ", המתארות את "הַקָּאָב שֶׁל שְׁתֵּי הַמּוֹלְדוֹת"<sup>2</sup> כמיצוי המזוקק ביותר של המתח הקיומי שחשו המתיישבים הציונים. הרגשת היתמות של המרחב החדש, הגעגועים לנוף המולדת והקרע שבלב – כל הערכים האלה, המזוהים עם שירתה של גולדברג, הפכו את המשוררת לבת דמותה של אשת לוט, מי שהעזה להביט לאחור ולעשות את שיריה לאותו נציב מלח מטפורי, חותם החורבן וגילום כאבו. לא במקרה הפכה המילה "נוף" למילת מפתח בחקר שירתה והיא מתנוססת בראש חיבורים מקיפים ושלמים על יצירתה, כמו עבודתו של גדעון טיקוצקי על ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת גולדברג או ספרה

1 יגאל שוורץ, הידעת את הארץ שם הלימון פורח: הנדסת האדם ומחשבת המרחב בספרות העברית החדשה, הילה בלום (עורכת), אור יהודה: כנרת זמורה-ביתן דביר, 2007, עמ' 15.

2 לאה גולדברג, "א. ארץ", טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 143.

של נטשה גורדינסקי בשלושה נופים, הכורך בדיונו גם את הנופים האירופיים שלה.<sup>3</sup> אך המתח שבין "כאן" ל"שם" אינו המסגרת הקונספטואלית היחידה למחשבה על הנופים אצל גולדברג. הבלטת כאב שתי המולדות, הנובעת ממרכזיותו של מתח זה בשירתה, הייתה נוחה מראשיתה לשיח הציוני משום שבמרכזה דרמה נפשית, ולא דווקא מוסרית, שכן העלילה הזאת שייכת לקולקטיב אחד, לזהות אחת ולמסע התיישבות אחד – שיעדו ברור. אך באופן טבעי, כאב שתי המולדות סייע להאפיל על כאבים אחרים, טעונים יותר מבחינה פוליטית ומוסרית, והם העומדים במרכז דיוני כאן.

מאמר זה בוחן את אופן עמידתה של השירה בנוף המקומי של פלשתינה-ארץ ישראל, וכורך את ייצוגיה של פליטות אחת, זו של גולדברג ושל אנשי דורה, בייצוגיה של הפליטות מן הנוף הזה – זו של יושבי הארץ הפלסטיניים, שגם להם מקום חשוב ב"מחשבת המרחב" של לאה גולדברג, או ב"הרגשת המרחב", כפי שהיא-עצמה בוודאי הייתה מעדיפה לכנותה (כשם שהעדיפה לדבר על "הרגשת עולם" ולא על "תפיסת עולם"). העיסוק במטענים הפוליטיים של ייצוג הנוף הארץ-ישראלי עומד בניגוד לתדמיתה של לאה גולדברג כמשוררת לא פוליטית, שנמנעה מתגובה ציבורית לתהפוכות הפוליטיות הדרמטיות שהתחוללו בפלשתינה בשנים 1947–1948. בין שיריה ורשימותיה לא נמצא כל ביטוי לאופוריה של החלטת האו"ם בנובמבר 1947, לא להכרזת המדינה במאי 1948, לא למלחמת 1948 ולא לנכבה הפלסטינית. בזה היא הייתה, כמובן, שונה מן האינטלקטואלים הבולטים של דורה; שונה מנתן אלתרמן, שהתייצב לצד בן-גוריון בנושא דבר התנועה וביסס באותם ימים את מעמדו כמשוררה של האומה המתחדשת; שונה מאורי צבי גרינברג, תומך לח"י ומשוררו הרשמי של הזרם הרביזיוניסטי המתחרה; ושונה מאבות ישורון, שביטא אז בשירתו אז את תחושת האסון לנוכח חורבנם וגירושם של הפלסטינים ב-1948. לעומתם הציגה עצמה גולדברג כתמימה גמורה בכל עניין מדיני. כשאברהם בן יצחק התרעם לפניה על טרור האצ"ל והלח"י, ענתה לו: "אבל למה אתה אומר לי את כל הדברים האלה? הרי יכול אתה להגיד זאת לאנשים שהדברים באמת בידם" – כך לפי עדותה בפגישה עם משורר, ולפני קוראיה התוודתה בנימה מתנצלת כי אינה מוסמכת אפילו "להרצות את השקפותיו הפוליטיות", הרי אחרים ייטיבו לעשות זאת ממנה.<sup>4</sup>

לא קשה לשער מדוע אינטלקטואלית רחבת-אופקים, בוטחת וסמכותית כגולדברג נזקקה לדבר לפני בן יצחק ולפני קוראיה בטון כמעט מתיילד, של מי שענייני פוליטיקה הם מעבר לגבולות השגתה. היא הייתה אישה, והבינה היטב את התפקיד המיועד לנשות תרבות בספירה המדינית, ובייחוד בעיתות חירום. לא מן הנמנע שלמדה היטב את לקחי השיעור שלימדוה עמיתיה המשוררים בשנת 1939, כשהרהיבה עוז לקרוא מעל דפי עיתון השומר הצעיר שהיא נוטלת לעצמה את "תפקידו של הקופץ בראש", האומר

3 גדעון טיקוצקי, "ייצוג הנוף הארץ-ישראלי בשירת לאה גולדברג כזירת התמודדות עם מוסכמות ספרותיות ואידיאולוגיות", עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2006; נטשה גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג, ירושלים: מאגנס, 2016.

4 לאה גולדברג, פגישה עם משורר (על אברהם בן-יצחק סונה), תל אביב: ספרית פועלים, [1952] 2009, עמ' 42. ההדגשה במקור.

בעצם ימי הלחימה "לא אכתוב שירי מלחמה"<sup>5</sup>. עמדתה זכתה לביקורת לא רק ממתנגדיה בקרב אנשי השומר הצעיר, אלא גם ממשוררי חוגה אלתרמן ושלונסקי, אשר, כפי שכבר כתב חנן חבר, "העלו נגדה נקודות אחדות, ובטון פטרוני בלתי מוסתר של מורי דרך, הורו לה כיצד עליה לתקן את טיעוניה"<sup>6</sup>. גולדברג בוודאי נשאה איתה את רגש הגיחוך שנלווה למעמד שנטלה לעצמה, להיות ל"קופצת בראש", ובאמת, מאז ולהבא נמנעה ממחוות נחשוניות שכאלה ומביטוי עמדתה בשאלות ציבוריות ופוליטיות מובהקות. בימי התחדשות הלחימה, בשנים 1948 ושוב ב-1956 וב-1967, אומנם ביטאה באחדים משיריה וברשימותיה את תחושת המחנק תחת מכבש הלחץ הפוליטי לגייס את היצירה למטרות לאומיות, אבל את עיקר מחשבותיה על האירועים הפוליטיים שמרה לעצמה, ורק פיזרה פה ושם רמזים לרושם שהותירו עליה האירועים בשעתם. ובכל זאת, ככל אחד מבני דורה, גולדברג חוותה על בשרה את המאורעות הגדולים של ימי מלחמת 1948 וחזתה בהם בעיניה, היא ראתה את ההתיישבות המואצת שלווה בתכנון ובבינוי הערים, ראתה את גלי ההגירה שמילאו את הארץ פליטים מאירופה ואחר כך מארצות ערב, וכפי שראו גם אחרים, ראתה בעיניה כיצד התרוקנו השכונות והכפרים הפלסטיניים מיושביהם, כיצד יושבו אחר כך בידי דיירים חדשים, וכיצד כוסו כפרים שהכירו יושבי הארץ יערות, כבישים ופארקים. אומנם היא נמנעה, כאמור, מביטוי "עמדות" ברורות בסוגיות פוליטיות וציבוריות, אבל רישומם של המאורעות המטלטלים נחקקו בשירתה המאוחרת, ונתנו אותותיהם בצורת עקת נוף קשה, היא עקת נוף הארץ החרב שידובר בה כאן.

## 1.

יוצרת כלאה גולדברג בוודאי לא יכלה שלא להגיב באיזה אופן שהוא למציאות המוחשית והנראית של ההרס שעייניה חזו בו ב-1948. מציאות ההרס של צורות החיים, הנוף והסביבה הייתה המציאות הטרגית שהכירה וחוותה על בשרה מנעוריה, וגולדברג לא חדלה מלנסות לתת לה צורה ביצירתה. ילידת 1911, גולדברג השתייכה לאותו דור של יוצרים יהודים אירופיים שילדותם עמדה בסימנה של מלחמת העולם הראשונה, וזו נחקקה בתודעתם בשנות חייהם הראשונות, ועיצבה את אישיותם. לעיני דור זה נחשף העולם כבר בשחר החיים כשהוא מצוי בתהליך חורבנו. ברשימה שפרסמה ב-1938 מסרה גולדברג בלשון תמציתית ומאופקת את זיכרון האימים של מעבר הגבול בין רוסיה וליטא שעברה ב-1918 עם הוריה, בשובם לארצם בתום שנות הפליטות של ימי מלחמת העולם. אביה נעצר בגבול ליטא בחשד שהשתייך למפלגה הקומוניסטית, ועבר עינויי גוף ונפש במשך עשרה ימים. את מאורעות עשרת הימים ההם ריכזה גולדברג בתמונה אחת של

5 לאה גולדברג, "על אותו הנושא עצמו", השומר הצעיר (12/10/1939), עמ' 9-10.

6 חנן חבר, "הזְמֵר תָּם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 117.

הישיבה שלה לבדה בשדה, בשעה שאימה הלכה להשתדל אצל הקצינים כדי לשחרר את אביה:

אני נשארתי לשמור על המזוודות. לבדי. בשדה. היה קר מאוד. כמה "בתי אצבעות" בכסיותי היו חסרים. ידי קפאו. איש לא היה בסביבה. שדות קירחים. רק פעם בפעם עברו חיילים. הם לא נגעו בי. המשכו את דרכם. ועברו שעות, והיום החל להחשיך. קפאו גם הרגליים. פחד איום הגיח מן השדות. ולא בכיתי. לא פחדתי מחיות רעות. פחדתי מן האדם ומהיעדר האדם שבסביבה. כבר מלאו לי שמונה שנים, וידעתי, כי הרעה באה מן האדם ומן העזבות.<sup>7</sup>

בהמשך תיארה גם את רגעי הנחמה, כשפתאום לאחר הגשם נראתה לעיניה צפרדע ירקרקה בתוך מה שנגלה לפתע באור חדש – "שדה רחב ידיים ודגניות בין השיבולים המזדקנות" – והיא, הילדה, החלה לדבר עם החיה הקטנה.<sup>8</sup> השדה שגולדברג תיארה בשורות המצוטטות, פעם כמקור של אימה גדולה ופעם כאתר של צמיחה ונחמה, שב והופיע בשירים שונים שלה, ונעשה אצלה לסמל של חורבן מוחלט. אבל חשיבותו של זיכרון הטראומה המוקדמת, זיכרון ציפייתה של הילדה לאימה בשדה הנטוש, אינה רק ביוגרפית. אריאל הירשפלד לימד על תמונת הזיכרון הזאת, שבה טמון גם המפתח להבנת דרך ההתמודדות האומנותית של גולדברג עם הרס המלחמה והחורבן, ביצירתה. התמודדות זו כרוכה, הוא כתב, בהפעלת המנגנון המכונה בפסיכואנליזה הפרוידיאנית "פיקסציה", המחולל גם במקרה זה, אצל גולדברג, "נסיגה פתאומית אל מצב ראשוני, ילדותי", והקפאתו. "האדם הפגוע נאחז באימה בחוויה הקודמת לשבר והופך אותה לכלי זהות, לקווי מתארו". כך קורה גם בייצוג תודעת הילדה בשדה אצל גולדברג, בפנייתה בבת אחת מתיאור חוויית הקור והעזובה לרגע ההתגלות של הטבע הצלול היפה. "על רקע המשבר הזה ועל רקע הפתרון הפואטי-פסיכי שנבנה עליו, מובנת הנטייה הנאיבית של גולדברג, אבל בעיקר – מוחשת עד כמה היא כרוכה באל, בהבלגה ובהגלדה". מנגנון ההעברה, הפיקסציה, אומנם מעמיד לעינינו תמונת טבע יפה ומפויסת, אבל "עצם קיומו של השיר מושתת על סיטואציה של קינה, שהדיבור שלה מנותק מן המציאות החווייתית המתוארת בה".<sup>9</sup>

ראשית ההתמודדות של גולדברג עם האלימות המוחלטת של המלחמה ועם ההרס שזו מחוללת נעוצה אפוא בילדותה המוקדמת, שעיצבה, ככל הנראה, את הרגשת עולמה לכל חייה. מי שהאשימו את גולדברג כי הייתה נאיבית כשכתבה ב־1939, מייד בפרוץ

7 לאה גולדברג, "ילדות", גדעון טיקוצקי וחמוטל בר־יוסף (עורכים), יומן ספרותי: מבחר רשימות עיתונות, כרך א: 1941–1928, תל אביב: ספרית פועלים, 2016, עמ' 319. ראה אור לראשונה בטורים (28/12/1938).

8 שם, עמ' 320.  
9 אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות: על תפקידה התרבותי של שירת לאה גולדברג", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 145–146.

המלחמה, "לא אכתוב שירי מלחמה", טעו בוודאי. אם הייתה בה נאיביות, הייתה זו נאיביות מהסוג שתיאר הירשפלד: נאיביות שלאחר התפכחות, שכמעשה השיר עצמו כרוכה כבר מראש "באבל, בהבלגה ובהגלדה". את הצהרתה "לא אכתוב שירי מלחמה" אין להבין כפשוטה, כלומר כסירוב לכתוב על המלחמה, אלא כביטוי למה שלא יכלה לאומרו אז בפה מלא: שלא תגייס את שירתה למלחמה. מה גם שעל המלחמה עצמה גולדברג כתבה הרבה. יותר מאשר מושאים ליריים כטבע וזמן, כאהבה ושברונה או כהזדקנות ומוות, כבר לפני 1939 וביתר שאת אחריה עמדה לנגד עיני גולדברג המציאות הפוליטית של הרס עולם. הספר הראשון שכתבה בארץ ישראל מכתבים מנסיעה מדומה היה ספר מסות על שקיעתה של אירופה, שהתאמץ להתאים את עצמו לקונבנציות של רומן סנטימנטלי כלמידותיה של חליפה לוחצת; מסתה המפורסמת "האומץ לחולין" משנת 1938, וכן מסות אחרות מן התקופה ההיא, עסקו בהתפוררות החברתית, בטוטאליטריות ובאימת ההמון; ודרך הצורות הז'אנריות השונות שבקובצי השירים והמסות מביתי הישן ושיר בכפרים, שפרסמה בשנות המלחמה ואחריה, וכן בממואר פגישה עם משורר – התמודדה עם מציאות החורבן ועם האובדן שגרמו המלחמות.

## א.

ערנות עיקשת למראה של נוף חרב כעמדה נפשית ויוצרת עמדה למבחן בשנית לנוכח חורבן החיים הפלסטיניים במהלך מלחמת 1948 ואחריה. בשעה שהתרחש היה החורבן למציאות מוחשית, נראית לעין, של הרס ועזובה, ושירת גולדברג הגיבה לה בלא אומר. "בלא אומר" – פשוטו כמשמעו, שכן השירה הייתה אילמת לנוכח החורבן המקומי אך לא עיוורת לו, והאלם, באופן פרדוקסלי, הפך בעבורה לדרך של ביטוי אומנותי.

שירי הנוף המקומיים של גולדברג שנשקפים מהם סממני החורבן אינם רבים (כאן אדון בשלושה ואזכיר עוד אחדים), אבל במעט שכתבה עולה פעם אחר פעם אותו כוח של ביטוי אילם, שכן הם טבועים ברישומו של אירוע שקדם להם, שניתק את הקול מהגוף ונתן לו ביטוי אחר, חדש, של קול רפאים הנישא בנוף. הקול הזה נושא קובלנה מרה על עוול, אבל מושאיה אינם בני האדם, אלא האבנים, העצים והרוח – מי שהוטל עליהם, כניצולים, להיות לנושאי הזכר. לכן השיר, ככל שיר, אינו "אילם" לגמרי; הוא מעביר שיחה. אבל סיטואציית השיחה, שיחת העצים והאבנים, מסגירה ממילא את צידה האחר, את שתיקתם-אילמותם של מי שבשםם נחוץ לעצים לדבר. כך אנו קוראים בשיר "עֵצֵי זֵית", השלישי במחזור "מְשִׁירֵי צֵיִן", שראה אור ב-1956:

ג. עצי זית

”עֲמְדוּ בְּנִסְיוֹן הַשָּׁרֵב  
 וּכְאוּ בְּסוּד הַסֶּעַר —  
 וּכְנִצָּח נִיָּצְבוּ בְּמוֹרֵד  
 הַגְּבָעָה מוֹל הַכֶּפֶר שְׁחָרֵב  
 מִכְּסִיפִים בְּאוֹרוֹ הַצּוֹגֵן שֶׁל הַסֶּהַר.  
 [...]”  
 הַקֶּשֶׁב, הַקֶּשֶׁב לְמִשָּׁב  
 הָרוּחַ בְּנוֹף הַיְדִיתִים.  
 אִיזוֹ צְמִיחָה עֲנָה!  
 הֲתִשְׁמַע? הִם אוֹמְרִים עֲקֹשׁוּ  
 דְּבָרִים נְבוֹנִים וּפְשׁוּטִים.<sup>10</sup>

כמו בשירי נוף אחרים של גולדברג, גם כאן הטבע הוא בוזמנית זירת חורבן והבטחה להתרפאות. ראשיתו של המהלך הלירי בתיאור הנשיאה הקשה בעול, נטל החורבן, הזדקנות העצים, וסופו בהצבעה על יפי הדברים – דברי העצים הפשוטים הנשיאים ברוח השקטה. קוראי שירתה של גולדברג מכירים בתפקידם של העצים, יותר מכל גורמי הטבע, לייצג גורלות אנוש. וכפי שכבר נאמר, האורן במחזור “אֵילָנוֹת” ניצב כמייצגם של הנודדים והמהגרים ששורשיהם בנופים אחרים, כשם שהאקליפטוס עשוי בדמותם של ניצולי כריתה והחוח הוא שורד עיקש. הזיתים, ששייכותם הטבעית היא לנוף המקומי, וכמותם הכפר החרב בבית הראשון מזוהים באופן סימבולי עם יושבי הארץ הפלסטיניים, וגבורתם היא גבורת הנושאים את משאם בשתיקה.

כוח העמידה בניסיון, העובר בפועלי העמידה (“עֲמְדוּ בְּנִסְיוֹן הַשָּׁרֵב”, “וּכְנִצָּח נִיָּצְבוּ”), הוא נושא עקיב וחשוב ביצירת גולדברג ובשיחותיה. בריאיון שהעניקה ב־1961 לגליה ירדני שאלה המראינת את גולדברג בדבר יחסה לקונבנציה בשיר. גולדברג ענתה כך: “הראיית פעם ערביה נושאת על ראשה משא כבד וצועדת בגרציה גמורה? זהו בעיני סמל האמנות – היכולת לשאת בקלות, מתוך גרציה, דברים שאינם קלים כלל.”<sup>11</sup> דמותה של האישה הערבייה מזכירה את עצי הזית בשיר; היא והם מייצגים את גבורת הנשיאה בעול החיים בהתמדה ובשתיקה. דומה להם דמותה של האם במחזור “מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד”, המצטיינת בכוח הנשיאה בעול ובאומץ לעמוד – גם בסופה, כמו העצים – ולעבוד, לדעת כי הדרך ארוכה ולהמתין לבן האובד בשתיקה, בלא אומר;<sup>12</sup> והיא, בתורה, מזכירה

10 לאה גולדברג, “עצי זית”, טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 221.

11 גליה ירדני, ט"ז שיחות עם סופרים, עין חרוד: הקיבוץ המאוחד, 1961, עמ' 124.

12 לאה גולדברג, “מְשִׁירֵי הַבֵּן הָאוֹבֵד”, טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 66–69.

את דמותו של אברהם בן יצחק, שהילל בשירו את מי שחוקם התמיד היה "בְּלִי אִמֶּר"<sup>13</sup>, וגולדברג תיארה אותו כמי שמיעט לכתוב שירים וכמי ש"פרש אל עולם של שתיקה עיקשת, סרבנית, טראגית"<sup>14</sup>. חוטים שונים של קרבה ודמיון נמתחים כך בין הזיתים הללו אל גולדברג עצמה, וקושרים גורל אל גורל. גורלה־שלה היה זה של התפרקות המשפחה, של עקירה ופליטות מבית, וגורל הזיתים הללו היה ניסיון השרב והסער וניסיון חורבנו של הכפר מנגד.

עצי הזית של גולדברג אינם אילמים. בשורות הסוגרות את השיר פונה הדוברת אל המענה ומבקשת: "הַקֶּשֶׁב, הַקֶּשֶׁב לְמִשֵּׁב / הַרוּחַ בְּנוֹף הַזֵּיתִים. / אֵיזוֹ צְמִיחָה עֲנֶה! / הַתְּשֻׁמָּה? הֵם אוֹמְרִים עֲכָשׁוּ / דְּבָרִים גְּבוּזִים וּפְשׁוּטִים". ובכל זאת, דומה כי שתיקה מעיקה אופפת את מראה הנוף הנגלה. יותר משתיקה "סתמית", האלם נעוץ ביחסים המתוחים שבין שלוות העצים לבין הרגשת החורבן האופפת את הכפר. כבר נאמר כאן קודם שעצים מתפקדים כנושאי גורלות אנושיים בשירת גולדברג. בקריאה ראשונה של השיר שלפנינו, כמו בקריאת השירים "אֶרֶן", "אֵיקְלִפְטוּס" או "הַחוּחַ", נדמה שהם ארכיטיפיים לחלוטין, או אלגוריים לבני אדם, משל ניצבו בנוף במקומם, כמי שהוסמכו לייצגם על בסיס איזו תכונה מובהקת (סתגלנות, זקיפות קומה, כוח) או אירוע מכונן (כריתה, עקירה, נטיעה, סערה) המשותפים לשניהם. אבל לאמיתו של דבר, העצים אינם אלגוריים לחלוטין. מעמדם ביחס למדומה כאן – בני האדם – נותר רב־משמעי. בשונה מן הקונבנציה של הייצוג האלגורי שבו האובייקט המייצג – חיה, עץ, גרם שמיים – חסר מעמד משל עצמו ומשמש דוגמה או מעין תחליף לדמות המדומה, השיר "עֵצֵי זֵית" מביא את שניהם, את האדם (הנעדר) ואת העץ (העומד). המסמן והמסומן, לכאורה, אל לב זירת האירוע, ומסב בכך את תשומת הלב ליחסים השוררים ביניהם. העצים בשיר שלפנינו נטענים משמעות מתוך שייכותם המרחבית־ההיסטורית לכפר ולחיי הכפר, שייכות המופרת ברגע החורבן. במילים אחרות, השבר מוחש בשיר דווקא בגלל ייצוג העצים כשרידים של חיים העומדים מול הכפר שחרב, ולכן נכון יותר לומר שעצי הזית אינם אלגוריים לאנשי הכפר, אלא מטונימיים להם.

מטונימיה, השימוש באחד לייצוג אחר קרוב או סמוך, מאפשרת לייצג אדם באמצעות העץ השייך לסביבת חייו על בסיס שיתוף של תכונה, ובר־זמנית, שיתוף של מקום. ככזאת, המטונימיה משקפת אסטרטגיה מנטלית מובחנת. לעומת האלגוריה, המתאפשרת הודות לכושר ההמרה של דבר באחר, סימן בסימן, ולעומת המטפורה, המתאפשרת הודות לכושר האינטגרציה של אובייקטים משדות רחוקים, המטונימיה, כפי שכתב רומן יאקובסון, דורשת תשומת לב לאזורי המגע וההמשכיות שבין אובייקטים קרובים. תשומת לב שמבנה הייצוג המטונימי ליחסים במרחב אינה נשענת על כושר האינטגרציה, אלא כפי שקורה במקרה לפנינו, דווקא על תשומת לב ליחסים בין דברים נבדלים, שאינם מתאחדים.<sup>15</sup> כאן, בשיר "עֵצֵי זֵית", העצים אומנם מייצגים את האנשים בכפר, אבל אינם מחפים על היעדרם של

13 אברהם בן יצחק, "אֶשְׁרֵי הַזֹּרְעִים וְלֹא יִקְצְרוּ...". שירים, ירושלים: ספרי תרשיש, 1967, עמ' 22.

14 גולדברג, הערה 4 לעיל, עמ' 6.

15 Roman Jakobson, "The Metaphoric and Metonymic Poles", René Dirven and Ralf Pörings (eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, Berlin and New York: de Gruyter, 1971, pp. 74

האחרונים. אדרבא, הסמיכות המרחבית של העצים לכפר רק מבליטה את הפערים: העצים צומחים והכפר חרב, הם מדברים והוא דומם. במילים אחרות, עצי הזית אינם ניצבים כסמל חיים מלא, אלא כמצבה ריקה להם, בנוף שהתרוקן. הם אומנם מדברים, כפי שנמסר בשורת הסיום "דְּבָרִים נְבוֹנִים וּפְשׁוּטִים", אבל דיבורם רק מהדהד את שתיקת הכפר. אם לצטט שוב את דבריו של הירשפלד על הנטייה הנאיבית של גולדברג, עצם קיומו של השיר כאן "מושגת על סיטואציה של קינה"<sup>16</sup>; שפת העצים כבר מופיעה כבלתי נפרדת מן הסיטואציה של הכתיבה בחלל נטוש וריק מאדם; והדברים הנבונים והפשוטים של עצי הזית הם דברי הספד.

## ד.

צידה המשלים של שיחת העצים בשיר "עֵצֵי זֵית" הוא האלם האנושי. האלם הזה נחשף לנוכח מגבלות הפוטנציאל האלגורי של העצים – כלומר, לנוכח מגבלות כוחם כמסמנים נושאי משמעות ומכוחה הסוגסטיבי של החריגה הזאת. המשמעות אינה נבנית כאן דרך האנלוגיה בין אובייקטים, אלא בתווך שבין לבין, מתוך יחסים מתוחים ומקוטבים בין הדברים. לכן השיר אינו מוסר את מעמד הנוף כמייצג החיים האנושיים, אלא את עמידת האדם בתוך הנוף וביחס אליו, עם כל חיות הסיטואציה של העמידה בו ועם החורבן האנושי שהנוף מסגיר בשתיקה, במשחקי הנוכחות וההיעדר. כך ב"עֵצֵי זֵית", וכך ביתר שאת גם ב-"Illuminations".

## ב

עַל פְּנֵי אַחַת הַגְּבָעוֹת  
מִתְעוֹפֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה  
שְׁאִינֵי יוֹדַעַת אֶת שְׁמָה.  
אֲבָל עֵצֵי הַזֵּית מְפִירִים אוֹתָהּ,  
וְהָרוּם רוֹדֵף אַחֲרֶיהָ וְשָׁר:  
פֹּה בֵּיתָךְ.

בְּעֵינֵי יְלֵדָה עֲרֵבָהּ,  
בְּמְבוֹאוֹת הַכֶּפֶר הֶהָרוּס  
מְרַחֶפֶת צְפוֹר כְּתָמָה  
שְׁאִינֵי יוֹדַעַת אֶת שְׁמָה.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> הירשפלד, הערה 9 לעיל.  
<sup>17</sup> לאה גולדברג, "ב" ["Illuminations"], טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ב, תל אביב: ספרית פועלים, 1973, עמ' 281.



הסצנה הנבנית בחמש השורות הפותחות כבר תופסת את ממדי הסיטואציה ההיסטורית של מהגרת המתיישבת במקום רחוק וזר לה. הדוברת, הניצבת במקום ללא שם, "על פני אַחַת הַגְּבְּעוֹת", עומדת לבדה ואינה מדברת עם איש. היא מתבוננת בציפור ואינה יודעת את שם הציפור. מצב האילמות של המתבוננת מוחש הודות למתח – המסומן במילה "אַבְל" – בינה, כמי שחסרה לה מילה, לבין הטבע, היודע להכיר ולשורר: "אַבְל עֲצֵי הַיַּיִת מְכִירִים אוֹתָהּ, / וְהַרוּחַ רוֹדֵף אַחֲרֶיהָ וְשָׁר: / פֶּה בֵּיתָךְ". בין הרוח, עצי הייט והציפור אין לא שתיקה ולא זרות. הרוח רודף אחרי הציפור ושר לה שירת נחמה מאשרת המקדימה את כינוי המקום, ו"פה" לשם העצם "בֵּית". הרוח מבליט את ה"פה" כמו ביקש לשלול את היפוכו ההיפוטטי, את האפשרות המזוהה עם עמדתה של האישה הזרה בנוף, שבית הציפור במקום אחר. הזרות שעליה דיווחה בראשונה הדוברת עצמה מקבלת תוקף חדש בדברי הרוח, והפעם – כהאשמה כלפיה, כמי שבעצם קיומה מאיימת על המקום ועל יושביו.

אבל מלוא מטען האילמות של הנוף מתקבל במעבר נקודת המבט בין הבית הראשון לשני, ובמעבר הזה נעוץ כוחו של השיר, הנושא את השם "Illuminations" (כשם ספר שיריו הנודע של ארתור רמבו) – שם העשוי לציין כאן "הארות", הצטללויות או השתקפויות מגוונות של תמונה. משחק הפרספקטיבות הוא אכן הנושא כאן, משום שהבית השני חוזר ברובו על המידע שניתן בראשון, אבל מגלה דבר שלא ידענו קודם: מראה הציפור, הרוח, האבנים והדוברת ממוקם "בְּמְבוֹאוֹת הַפֶּפֶר הָהָרוּס", ובעיקר – בשדה הראייה של הילדה הערבייה. הציונים הללו ועולם המיז'אן-אבים (Mise en abyme) שהם בנוים מעבירים למן ההתחלה הרגשת זרות חדשה, מאיימת. זרותן המאיימת של עיני הילדה קשורה בזרותם של מי שאינם עוד כאן, מי שנפקדים מן הנוף בגופם ונוכחים רק במבטם האילם המגיח – כמו מבטה שלה – אל תוך השיר במפתיע, כמציצן-מסתנן.<sup>18</sup> לכאורה, הילדה שם, היא אינה פליטה, אבל בעמידתה הלא מוסברת במבואות הכפר ההרוס, ובעיקר באופן ייצוגה המתמקד במבט לבדו, מבודדות עיני הילדה מגופה, והיא מוצבת בהכרח כנגד הנוף ומחוצה לו. הפעם, מבעד להשתקפות זו, הדוברת מצטיירת כמי שניצבת בתוך הנוף, כחלק ממנו, נצפית ונלכדת בעדשת בת דמותה הערבייה. הילדה מצטיירת כעין דמות מראה של הדוברת, ואולי אפילו של אותה ילדה בשדה שעל גבול רוסיה וליטא. כמו הדוברת גם היא עקורה העומדת מחוץ למקומה; אין לה לא גוף ולא קול, רק מבט.

במבואות הכפר ההרוס מצטלבים גורלות של פליטות לא כדי להתאחד לאחד, אלא כדי להשקיף זה על זה. הצטלבות הגורלות היא הצטלבות מאוימת של מבטים זרים; כל זוג עיניים מאיין את זולתו. לעיני הילדה הערבייה, זו שהיא מבט ללא גוף, מתגלה זרות הדוברת לנוף ופוקעת תחושת הבית שלה – מי שהפקיעה מן הילדה את ביתה-שלה. פעם

18 על היסודות המאוימים בשורש פרוסופופאה – שיחת העצמים וחילופי נקודות המבט – אצל גולדברג קראו גם דיונה של רינה ז'אן ברוך, "אין המציאות חוזרת פעמיים": על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג, נכאן טז (מרץ 2016), עמ' 190–265, ובעיקר עמ' 272–275.

נוספת, כמו בשיר "עֵצֵי זַיִת" אך בעוצמה רבה יותר, שירת הנוף ממחישה את שתיקת האדם, שעל היעדרו אי אפשר "לפצות", לא בסמל של עץ ולא של ציפור.

## ה.

מרשימות וקטעי יומן אחדים שגולדברג חיברה בסוף שנות הארבעים ובראשית שנות החמישים של המאה העשרים עוברת הרגשה חזקה של סכנה, עזובה וחרדה מהתחדשות המלחמה. עוברת מהם גם אותה מועקה פוליטית, המקבלת צורת אלם הדומה לאלם הפוליטי הטעון של הדוברת לנוכח הציפור במבואות הכפר ההרוס. בקטע יומן מאוגוסט 1950 גולדברג מתארת באיפוק, מבעד למסכי הרחקה והסוואה, את רגש האסון למראה החורבן שנראה כבר לעין בשעתה:

הבוקר נתעוררתי עם משהו בין חלום למחשבה: אילו היו עכשיו מציעים לפני את קאסטאליה מן ה-"Das Glasperlenspiel" [משחק פניני הזכוכית, ד"ב] של הסה, הייתי בוחרת להיות בה. היחידים אינם יכולים בין כה וכה בזמננו להשפיע על מהלך העניינים בעולם. אין בכוחנו לעצור את האימה, את הטבח, את ההתפתחות לקראת השלטון הטוטאליטארי. היה איזה קטע של מחשבה: להציל את הנפש של העולם. אנחנו האשמנו את הגרמנים באדישות לגורלנו ואנו תומכים באמריקה הרוצחת בליניץ' 3000 כושים לשנה, וחיים כאן בקרבת אבר-גוש.<sup>19</sup>

הדיבור, האפוף אווירה חלומית, מתקדם בתנועה ברזמנית של חשיפת המציאות הממשית, ההיסטורית והקונקרטית, ושל הסתרתה. הפתיחה באזכור ספרו של הסה מאפשרת להרחיק עדות. את הרומן המוזכר הסה פרסם ב-1943 בשווייץ, ובו הגיב הוא-עצמו לפרוענות ההיסטורית של זמנו ומקומו בדרך ההרחקה של העדות אל עולם העתידני האוטופי של קאסטאליה. בקאסטאליה הרחוקה מחיי העולם הזה, מהטכנולוגיה, מהפוליטיקה ומהכלכלה, מקדישים האנשים את ימיהם לעבודת הרוח המיוצגת במשחק פניני הזכוכית שהם משחקים. אבל לעומת יצירתו של הסה, השוללת את דרך ההסתגרות והנסיגה מן הממשות אל מגדל השן של הרוח הטהורה, גולדברג נמשכת לקאסטאליה ומבקשת למצוא בה מחסה מפני האכזריות של העולם, שאת טיבו, היא יודעת, אין לשנות. כל שנותר הוא להציל את נפשו. הרגשה דומה עוברת משורות היומן שרשמה ב-30 ביולי 1951: "היום לא נסעתי לבחור לכנסת. יש לי הרגשת השתמטות מחובה, לא נעימה מאוד. עם זאת, אני נהנית משיבתי כאן", או מרשימותיה שנתיים קודם לכן, בעת המלחמה, ב-17 באוגוסט 1949:

19 רחל אהרוני ואריה אהרוני (עורכים), 'יומני לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 2005, עמ' 291 (5/8/1950).

היום מעלים את עצמות הרצל לירושלים. בעצם, אינני יודעת למה אין דבר זה מעורר בי שום "רגש לאומי". [...] אני רק שמחה לזאת שכל האנשים עזבו את השכונה, וכאן שקט מוחלט ואי אפשר לנסוע העירה ולבוא מן העיר, ואני באיזה אופן שהוא "מוגנת".<sup>20</sup>

המרחק שהתודעה מבקשת מן ההתרחשות הממשית אינו ביטוי לאדישות כלפיה, אלא, כפי שמגלה גם אותו קטע יומן משנת 1950 שאחזור אליו מייד, ניסיון התגוננות מפני עוצמת הכאב המבטאת את הרגשת החידלון וחוסר האונים לנוכח פורענות גדולה. מה שבחיים מקבל צורה של מרחק הגנתי מתגלגל בספרות לכדי ריחוק אסתטי, ואף מטאפיזי. גולדברג, כפי שקראנו, אומרת: "אין בכוחנו לעצור את האימה, את הטבח, את ההתפתחות לקראת השלטון הטוטאליטארי. היה איזה קטע של מחשבה: להציל את הנפש של העולם". הרוח והיופי, המגולמים במושג היווני העתיק "נפש העולם", הם מה שנותר להציל מן התופת. המושג האוניברסלי חובק הזמן, מקום השלמות, נעשה בלתי נפרד מחזיון החורבן;<sup>21</sup> הדבר השלם ביותר ניצב כאן בדמות שריד אחרון, פליט מן השַׁרְפָּה.

רק בשורות הסיום, בתנועה המנוגדת בתכלית לתנועת ההרחקה מן הקונקרטי, ניתנת תמונת מציאות אקטואלית מאוד: "אנחנו האשמנו את הגרמנים באדישות לגורלנו ואנו תומכים באמריקה הרוצחת בלינץ' 3000 כושים לשנה, וחיים כאן בקרבת אבו־גוש". כאן מתברר כי דבריה – קודם שנסובו על אימה, על טבח ועל התפתחות לקראת שלטון טוטאליטרי – רומזים למציאות הקרובה. "שם", בארצות הברית (וגולדברג רומזת כנראה לאלימות הקו־קְלוֹק־קְלָאן), ו"כאן", באבו גוש. האזכור של אבו גוש מתמיה בהקשר הזה, משום שאבו גוש היה היישוב היחיד ששמר על ניטרליות במאבק הציוני־פלסטיני לפני 1948, ובמהלך המלחמה שיתפו תושביו פעולה עם צה"ל, ובכך ניצלו ברובם מגירוש. עורכי היומנים העירו גולדברג ככל הנראה התכוונה לטבח בכפר דיר יאסין, השוכן בקרבת אבו גוש. לטבח הזה גולדברג הגיבה גם במחזור שירים שפרסמה חודשים ספורים אחרי, באוקטובר 1948, הנושא את השם "פְּרֶשׁ בְּכֶפֶר הָרוֹס".<sup>22</sup>

יש אירוניה לא מבוטלת בהוכחה שמספקות שורות היומן לרעיון הפיוטי המובע בשיר "Illuminations", בדבר זרותם של שמות המקום לדוברת. מתברר שהדוברת באמת אינה יודעת את שמותיהם של הדברים במרחב. אבל בצד האירוניה, בלבול השמות מוסיף אמינות לחוויית הזרות, הוא מצטייר כסימפטומטי לתחושה העמומה והמעיקה של הנוף כסביבה עוינת וחסרת שם. מתגלה שגם בשירים וגם בקטעי היומן התודעה הרושמת מפעילה מנגנון של הסוואה או צנזורה פנימית, מנגנון ממוסד, מעומעם, המושלך אל מרחבים אחרים, המניח לאירוע להבליח רק בדרכי עקיפין. תיאור כמו זה של החלום

20 שם, עמ' 301 (30/7/1951), עמ' 285-286 (17/8/1949).

21 לדיון נרחב במקורותיו של מונח זה עיינו, Leo Spitzer, "Classical and Christian Ideas of World Harmony: Prolegomena to an Interpretation of the Word 'Stimmung': Part I", *Traditio* 2 (1944), pp. 409-464

22 לאה גולדברג, "פְּרֶשׁ בְּכֶפֶר הָרוֹס", טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, [1973] 1986, עמ' 199-201.

שצוטט פה, חושף ביתר שאת את השורשים היסודיים של המטונימיה כפואטיקה של ייצוג הכרוכה בהטיית מבט חלקית. אסטרטגיית הייצוג המטונימית המתייחסת לדבר אחד באמצעות דבר אחר השוכן בקרבתו, מקבלת כאן משמעות של תעייה או נדידה במרחב האובייקט הנעדר. תודעה הפונה לדבר על אבו גוש, על עצי זית הנושאים דברים נבונים ופשוטים, על ילדה המתבוננת בציפור כתומה, היא תודעה הנוודת אל המרחב של הדבר החסר ונותנת סימנים להיעדרו בנוף. בזירת ההרס יכולות העיניים להתבונן בשרידים ולתווך – תמיד למחצה – את מה שהפה לא יכול לאומרו. אבל הודות לאלחוש החלקי של ההכרה במרחב יכול איזה דבר להיחשף, גם אם באופן משובש, בלי להימחק כליל.

ברבים ממאפייניה, הפואטיקה המטונימית של גולדברג מזכירה את מנגנון העיבוד של החלומות כפי שתיארו פרויד בפשר החלומות. פרויד טען כי תוכן מודר השייך אל התת־מודע אינו יכול לחדור את תחומו של הקדם־מודע, אל החלום, בצורתו הראשונית, אלא בדרך ההתקה בלבד.<sup>23</sup> התקה זו מתאפשרת מתוך היקשרות של התוכן המודר לתוכן אחר השייך כבר לתחום הקדם־מודע, ומוכר לו. התוכן המודר מסתווה לתוכן המוכר, ומטעין אותו במטעניו. את השם "אבו גוש" בתיאורה של גולדברג אפשר אפוא לתאר כגילום מרחבי בנוף של מעין עבודת חלום. הוא, המוכר, הנוכח עדיין ונראה לעין בנוף, מופיע ברשימה בדמות אחרת – בדמות הנעדר והמודר דיר יאסין, ש"הסתווה" לאבו גוש והעניק לו את תכונותיו.

מנגנון מעין זה עולה גם מתיאור חלומותיה של גולדברג עצמה ביומניה. בחודש בספטמבר 1950 היא כותבת:

הבוקר עשיתי טיול נהדר בגיפ לכפר מלחה עם אבי ובלה שפגשתי במקרה בדרך. היה בוקר רענן מאוד, קריר, והייתה שוב הרגשה של עירנות וצעירות שאין לי לעתים קרובות [...] רק בלילות חונקים אותי סיוטים, והכול על רקע פוליטי. [...] הרגשת חורבן שאני חייתי בו מלווה אותי כל העת. רק, לאושרי, יש ימים כשאפשר שלא לחשוב על כך, ופשוט – לנשום ולחיות. אבל הלילה חלמתי על תימנים מן המחנות, מתמרדים ושוחטים אותנו, אותי. וידעתי שהם צודקים, ולא היה לי מפלט שבעתיים. אבל הם שחטו אותי בחלום בפועל ממש, במאכלת.<sup>24</sup>

החלום המתואר כאן מאיר פעם נוספת כיצד מיוצגת מציאות החורבן אצל גולדברג בתנועת המעבר מעניין לעניין ומאתר לאתר. הקטע פותח בתיאור של טיול "נהדר" לכפר מלחה הנטוש, אבל ההתפעלות מתחלפת באימה פוליטית בחלום. "הלילה חלמתי על תימנים מן המחנות", כותבת גולדברג. נדמה כאילו מתוך היסח הדעת אינה קוראת למעברות בשמן המקובל, אלא בשם "מחנות". התימנים באים לשחוט אותה בנקמה על

Sigmund Freud, *The Interpretation of Dreams*, James Strachey (trans.), New York, NY: 23 Basic Books, [1955] 2010, p. 562  
24 אהרוני ואהרוני, הערה 19 לעיל, עמ' 295 (14/9/1950).

עוול, והיא מודה ואומרת: "ידעתי שהם צודקים". כמו השם "אבו גוש", משהו באופן התיאור של מחנות התימנים משובש, אלו מחנות טעונים מוטיבים שמוצאם במקום קרוב, במחנות הפליטים ובשיח על הפליטים הפלסטיניים של שנות החמישים. לא רק ציון המחנות, אלא גם אימת השיבה העולה מן התיאור וההודאה הברורה, "ידעתי שהם צודקים" – כל אלו מעלים על הדעת את הפליטים הפלסטיניים, וכבר לא ברור, כפי שניסחה זאת חנה סוקר-שווגר (באוזני), מה כאן התקה של מה ומה מודחק יותר, הפחד מן הפלסטינים או הנכונות להכיר בפחד מן התימנים ובאחריות לחורבנם-שלהם?

מכל מקום, באשר לחורבנם של הפלסטינים, בשנת 1950, כשגולדברג דיווחה על החלום ביומנה, אימת השיבה והנקם המיידית עוד הייתה קרובה מאוד ומוחשית, בשל תנועות ההסתננות הרבות – החל באלה של האיכרים שעוד התגנבו בלילות לאסוף את תבואת השדות שהותירו מאחור וכלה בחמושים שארבו בגבול. לאותה אימה ממש, האימה מפני השנאה המוצדקת של הפליט, נתן הרמטכ"ל דאז משה דיין את הביטוי המובהק והקאנוני ביותר בהספד שנשא על קברו של רועי רוטברג בשנת 1956. דיין אמר אז שאין להאשים את הרוצחים היושבים במחנות הפליטים ורואים כיצד אנו הופכים את אדמתם וכפריהם לנחלתנו. שם, מעבר לשערי עזה הנעולים, "מצטופפים מאות אלפי עיניים וידיים המתפללות לחולשתנו כי תבוא, כדי שיוכלו לקרענו לגזרים".<sup>25</sup>

אימת שובו ונקמתו של המנושל התובע את שלו בדין מאירה בדימוי התימנים במחנות הן את פליטותם של ה"עולים" התימנים, ועימה את פליטותם של העקורים האחרים, הפלסטינים, והן את שיבתם המאיימת מעבר לגבול, כשהם חמושים. אבל התוכן במקרה הזה מעניין לא רק במה שהוא חושף – האינטואיציה הכורכת את הדיכוי הפנימי של התימנים ואת הדיכוי המופנה החוצה, כלפי הפלסטינים המגורשים, ההכרה בצדקת טענתו של המנושל – אלא גם באופן שבו התוכן מעובד, בתהליך של הרחקה והסוואה, בהחלפת מילים וזהויות, במשחקים מטונימיים ובדרכי עקיפין, ללא אומר. מטונימיות של חלום מערערות אצל גולדברג על ההבחנות שהמחשבה הבהירה מבקשת להשליט במילים ובדברים.

## 1.

המגורשים חסרי השם והזהות חוזרים בשנית באותו מארג תיאורי של גילוי והסוואה, של הצבעה והרחקה ושל החלפת תפקידים והמרה במחזור שירים מאוחר יותר, שנכתב קרוב למותה של גולדברג, וראה אור רק אחרי פטירתה, בקיץ 1970. המחזור "על האַבְנִים" כולל שלושה שירים: "שִׁבְת", "הֶלְכְתִי לְבִקֵּשׁ" ו"הָאָדָם צָרִיךְ לְחַיֹּת". השיר "שִׁבְת" מתאר נוף של התחדשות, התיישבות ותקומה לאומית. השיר "הֶלְכְתִי לְבִקֵּשׁ" מגולל פנייה, בקשת סליחה מאת האבנים וההרים הכורעים תחת עול הבנייה של בני האדם החיים במקום. והשיר "הָאָדָם צָרִיךְ לְחַיֹּת", הנמסר מפי האבן, הוא דיבור מפויס וסולח. השירים האלה

25 משה דיין, אבני דרך, תל אביב: ידיעות אחרונות, 1976, עמ' 190–191.

מאירים בשנית את פואטיקת הנוף האילם של גולדברג, ובהיותם בין האחרונים שחיברה, הם גם מלמדים דבר על המקום של חורבן זה, צידה האחר של התקומה הלאומית והד חורבנה "שלה", בהרגשת העולם היוצרת של משוררת זו.

### על האבנים

#### א. שבת

במקום שהעץ הנה עומד  
 היינו כחולמים,  
 במקום שהעץ הנה עומד  
 רעו כבשים  
 ועזים שחורות.  
 עכשיו עומד פה העץ הנה  
 ובבית שממול  
 דולקים גרות.

#### ב. הלכתי לבקש

הלכתי לבקש את סליחת האבנים:  
 עוד מעט  
 יעמד פה בית אפור  
 והרבה שנים  
 תהיה פה שממה של  
 גרוטאות וקרעי עתונים.  
 מי יזכרם  
 הררי היפים!

#### ג. בין נעלים בלות

בתוף האשפה  
 מהלכים נערים יחפים.

#### ד. האדם צריך לחיות

האדם צריך לחיות  
 באיזה מקום שהוא,  
 אפילו בבית מכער מאד  
 צריך לחיות האדם —  
 עם נג ורצפה וחלון,  
 כי איפה יחיה האדם?

כָּךְ אָמְרָה לִי אָבֶן אֶחָת  
 כְּהָרִים  
 אָבֶן אֶלְמֶת אָמְרָה  
 וְאֲנִי הִרְכַּנְתִּי רֹאשִׁי.<sup>26</sup>

השיר הראשון פותח באלוזיה לפסוק הראשון במזמור תהלים קכ"ו, המתאר את שמחת שיבת ציון במילים "בְּשׁוֹב ה' אֶת שִׁיבַת צִיּוֹן הֵינּוּ כְּחַלְמִים". הסיטואציה של השיר מעוגנת בשיבת ציון החדשה, ההתיישבות הציונית בארץ ישראל, שסממניה כאן הם שתילת עצים, בניית בתים והדלקת נרות השבת. אבל בגלל העימות בין הבית והעץ לבין מציאות העבר – הזמן שקדם לשיבה, זמנו של הטבע, של הכבשים והעיזים – נטענת השיבה השנייה משמעויות הרסניות. השורות הפותחות את השיר "הִלְכָתִי לְבִקְשׁ" מחזקות עוד יותר את המטען השלילי הנקשר בתנועת השיבה המודרנית, ומציירות אותה כתנועה הרסנית: "עוֹד מְעַט / יַעֲמֹד פֹּה בֵּית אָפֶר / וְהִרְבֵּה שָׁנִים / תִּהְיֶה פֹה שְׂמֵמָה שָׁל / גְּרוּטָאוֹת וְקִרְעֵי עֵתוֹנִים". שורות השיר מהפכות את הניגודים הרווחים בין הקדמה, המזוהה, בפרט בהקשר הציוני, עם צמיחה והתחדשות, לבין זמן הטבע כזמן קדמון, פרימיטיבי, שלא הבשיל. כאן מבשרות בניית הבתים וצמיחת העיר הרס ועזובה, וכמו זורקות את הקוראים אל מחוץ לזמן, אל "שְׂמֵמָה שָׁל / גְּרוּטָאוֹת וְקִרְעֵי עֵתוֹנִים". כוח עלום משבש את ההבנות בין הזמנים. "זמן עיתונים" מודרני, המזוהה עם גשוג ותנועה, נקשר לקיפאון ולסטגנציה של עולם שעצר מלכת, זמן גרוטאות. החדש ממחר מכולם לצאת משימוש, וגאולה לאומית משולה לפחית שימורים או לכוס פלסטיק חד-פעמית. משהו מְרָגֵשׁ העזובה, מן ההרס שחוללו מפריחי השממה בנוף, עובר גם משורות יומן שכתבה בעקבות טיול לליפתא באוקטובר 1951: "הנערה הכובסת על מרפסתו של בית – יופי מזרחי, איטליה דרומית. אבל העצים מוזנחים וכל מה שהותירו הערבים ילך לאיבוד".<sup>27</sup> הנוף, העצים, האבנים, כל אלו מתחבטים בין זעם למחילה. כאן האבן סולחת, אבל בשיר "חֲמִסִּין שָׁל נִיסָן" משמיע הנוף החרב של הארץ בקשת נקם: "נִיחֻחָה שָׁל פְּרִיחָה מְאֻחֶרֶת. / בְּאֵוִיר הַתָּרַג, הַדְּחוּס / קוֹל צְפוֹר פְּקִיָּאָה לְמֶרֶד, / קוֹל אֶכְזָר, לֹא יִסְלַח, לֹא יָחוּס".<sup>28</sup> נוף זה אינו מפצה על ההרס שחולל האדם במקום ואינו מכסה עליו, וגם לא על גירוש האדם ממנו.

כמו ב"עֲצֵי זֵית" וב-"Illuminations", גם כאן הנערים היחפים הם השותקים והאבנים הן שמדברות, גם כאן הנערים מייצגים בנוכחותם היעדר אחר, וגם כאן לא ברור לגמרי של מי. הנערים האלה אינם דרי הבתים שתוארו בבית הראשון, הבתים המטופחים שנרות השבת דולקים בהם. אלה נערים אחרים, יחפים, עזובים בני בלי בית. הם דומים יותר למסתננים שגולדברג תיארה בחלומה על התימנים, לילדים ניסים ואליהו, גיבורי

26 לאה גולדברג, "על האבנים", טוביה ריבנר (עורך), שירים, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, [1973] 1986, עמ' 294-296.

27 אהרונזי ואהרונזי, הערה 19 לעיל, עמ' 308-309 (1/10/1951).

28 "חֲמִסִּין שָׁל נִיסָן" ראה אור במקור בעל המשמר (9/4/1952), עמ' 5, ונכלל במהדורת השירים בעריכת ריבנר, שירים, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, [1973] 1986, עמ' 233.

סיפור הילדים נָסִים וְנַפְלָאוֹת, ולילדה הערבייה במבואות הכפר ההרוס.<sup>29</sup> הדוברת אינה מדברת איתם, היא יראה מפניהם, ככל הנראה, ואולי גם הפעם אומרת לעצמה "וידעתי שהם צודקים", אבל את סליחתה היא מבקשת מן האבנים, לא מהם. שוב אנו עדים לסגולת המטונימיה, סגולת ההתקה, במונחיו של פרויד – יכולתה לומר על האחד את מה שלא יכול להיאמר על האחר; לדרוש מהאבן את המחילה שלא ימחלו הנערים היחפים – ואף לקבלה. והאבן אכן מוחלת – בשיר השלישי. "הָאָדָם צָרִיךְ לְחִיּוֹת", אומרת לה האבן המפויסת. אבל גם היא אינה משככת את מועקת ההתיישבות ולא את טעמו של ההרס. הנוף המדבר, המבקש לפצות, כאמור לעיל, על אילמות האדם, ממחיז אגב דיבורו את האלם וחושף את מנגנון הפיצוי ככזה. הנוף המדבר הוא אשליה, הוא הפלגה רגעית המסתיימת עוד לפני סיום השיר עצמו, כשבהמשך למילות הסיכום "כִּי אֶמְרָה לִי אֶבֶן אַחַת / בְּהָרִים", מופיעה הבהרה: "אֶבֶן אֶלְמַת אֶמְרָה / וְאֲנִי הִרְפַּנְתִּי רֵאשִׁי". הביאור מזכיר שהאבן אילמת, שאינה מדברת ושממילא אין בכוחה למחול או למחוק את רגש האשמה שנושאת הדוברת, והיא מסיימת במילים "הִרְפַּנְתִּי רֵאשִׁי".

החוג לספרות, אוניברסיטת תל אביב

29 החיים שסדרם הופך, הנערים היחפים והפליטים אורבים לדוברת בפניות הנידחות, לא רק בשירה וברשימות, אלא גם בספרות הילדים. בספרה של גולדברג נָסִים וְנַפְלָאוֹת פגישתה של המספרת, אישה ערירית ודחוויה, חסרת שיניים קדמיות, הסובלת מנזלת כרונית, עם הילד ניסים, מוכר שרוכים יחף שנמלט מן המעברה, מאחורי פחי האשפה שבחצר ביתה. לאה גולדברג, נָסִים וְנַפְלָאוֹת, מרחביה: ספרית פועלים, 1954 ומהדורות אחרות.