

Abraham Shlonsky

THREE OLD WOMEN · ŞALÓŞ ZKEYNÓT · שלש זקנות

- בְּעָרֵב הָאָפֵר עַל יַד הַבַּיִת הַלְבָּן
יֹשְׁבוֹת שְׁלֹשׁ זְקֵנוֹת וְצוֹפִיזוֹת אֶל נִקְהוֹ.
וְהֵם סְבִיב.
כְּאִלוּ בְּמַעוֹפּוֹ קָפָא פְּהֵאֵם הָעֵיט.
שְׁלֹשׁ זְקֵנוֹת יֹשְׁבוֹת עַל יַד הַבַּיִת.
- וּמִי־שֶׁהוּא דוֹמֵם סוֹרֵג מֵעַל רֹאשׁוֹ
פּוֹמֵק כַּחַל בְּנִסְחַ הַיִּשָּׁן.
צְנִפְתָּ וְהָב בְּאִפְּךָ מִתְּהוֹלֵלֶת.
שְׁלֹשׁ זְקֵנוֹת רָאוּ לְפִתְעָ יֶלֶד.
- שְׁלֹשׁ זְקֵנוֹת הִתְעוֹרְרוּ פְּתֵאֵם
וְנִאֲנָחוּ: מִסְכֵּן... וְדַאי יָתוּם...
וְאַחֲרֵי־כֵן נִגְשׁוּ. לְטַפּוּהוּ עַל הַלְּחִי.
הַיֶּלֶד הִתְבּוֹנֵן — וְהִתְפָּרֵץ בְּבִכּוֹ.
- וְאַחֲרֵי־כֵן בָּא לַיִל, כִּילֵד לֹא־מוֹבֵן.
שְׁלֹשׁ זְקֵנוֹת חָמְקוּ אֶל תוֹךְ הַבַּיִת הַלְבָּן.
וְהֵם סְבִיב.
רַק אֵיזָה עֲלִבּוֹן עוֹד הִתְחַוֵּג כְּעֵיט
מֵעַל לְרֵךְ סַפְסָל שְׁתֵּרוֹקֵן עַל־יַד הַבַּיִת.
- Ba'érev haafór al yad habáyit halaván
Yoşvót şalóş zkeynót vetsofiyót el niqheán.
3 Vehás savív.
Keilu bim'ufó kafá pit'óm haáyit.
Şalóş zkeynót yoşvót al yad habáyit.
- 6 Umí-şehú dumám sorég meál roşán
Puzmák kahól banúsaḥ hayaşán.
Tsnefát zaháv baófek mitgolélet.
9 Şalóş zkeynót raú leféta yéled.
- Şalóş zkeynót hit'orerú pí'tóm
Veneenḥú: miskén . . . vadáy yatóm . . .
12 Veahár-kaḥ nigşú. Litfúhu al haléhi.
Hayéled hitbonén—vehitparéts bevéhi.
- 15 Veahar-káh ba láyil, keyéled lo-muván.
Şalóş zkeynót ḥamkú el toḥ habáyit halaván.
Vehás savív.
Rak éyze ilavón od hithogég keáyit
18 Meál ledáf safsál, şenitrokén al-yád habáyit.

in silence
sky → activities of women
child →
night
circled
cheek
shame, insult = נידוף
wretched
אויף

This poem comes from the last section of *Stones of Chaos* (*Aveny Bóhu*, 1934). In contrast to the intimate, nostalgic tone of the 1927 volume in which "Toil" appeared, *Stones of Chaos* is permeated by the sense of crisis that pervaded Europe and Palestine in the thirties. The book contains Shlonsky's Paris poems (he had spent much time in that city), poems about building the homeland which are now darkened by the foreshadowing catastrophe, short introverted lyrics, and odes of an apocalyptic mood. For all of Shlonsky's meticulous riming, constructing, and skillful playing with verbal meanings, one senses a disrupting world. Then suddenly, in the last section, one finds poems of childhood that speak of the poet's growth as an artist in a milieu in which Jewish and non-Jewish influences interplay: "... Maimonides looks upon the portrait of Bakunin."

Placed between two autobiographical poems, "Three Old Women" seems out of context. Its atmosphere and its terms of reference are universal whereas the other poems move between the poles of childhood and old age. Our poem seems to be unique in balancing an epic-like sweep with immediate observation:

- (1) *In the gray evening, by the white house, (2) Three old women sit, looking (out) before them. (3) And silence (is all) around. (4) As though the hawk suddenly froze in (his) flight. (5) Three old women sitting by the house.*

The first impression recalls a Dutch genre painting and line 3—*vehás savív* ("silence all around")—confirms the static quality. But with the introduction of the hawk, the silence becomes charged with a sense of terror—the verb "froze" is hardly reassuring. Line 5 makes an effort to restore the quietude, repeating the first impression.

השירה "השיר" מאת אלכסנדר
המלך הכריסטיאני = אנאסט

א לא בולבוב

והשיר אשר לא כתבתיו

איוו אולח היתה לקוחות :
שהיום יארך,
שבכור הפריתה לא יבל,
שלא תרמס אחרונת עבלי.
וכי מי אני
שיחוס עלי הסתור

והשיר אשר לא כתבתיו
כאשר כתבת שירים
עוד אזכר הברה הברה
כל צליל כל ניב.
ולא יכתב גם עכשו.
אלו או כתבתיו היה
אמת מערטלת מדי
ואם אכתבנו היום,
יהיה שקר גמור.

בואי רדי אלי, פת האלים
הרביני עלי
את ראשך המלבין.
גשחק במלים -

המיוו
המאקום -
הבולבוב
transported
transported

1/3
דבר
היוה
דבר
היוה

האלוה

סוגם הבגניים

לכתוב, לשמות, למות. הנה הקל.
וכבר אתה פעול, אהוב, כתוב.
עד שעושים אותך: אתה נפעל:
וכרא, ושבר, ונמר, ומצא ושוב

עלילותיה מתחזקות כל-כף
עד לפעל: נון, דבר, שבר.
עולם המעשים כה יסבף:
פעל, שבר, קבץ, בלי חזרה.
אתה מפעיל: האחרים עושים
ושוב מפעל בחלוקי נסים,
משנים ומשנות, מלהיב, מלהב.

ורק בסוף אתה חזר אל עצמך
ומתברר ומתלחש, הכל מחזר,
בהתפעל והתקפל עד שנגמר.

כיוון
אחרות

הסמל האמיתי של נכונות המא

הסמל הוא הסמל

כנייה לראו השירה - באוסף

כא הולך אלמין

השיר, השיר, השיר - נגמר
בפנין נאה (בוא) עבר ודור, יאך
אן לו עמב

'בובה עמ'ח'

יד אלהים בעולם

[א]
יד אלהים בעולם
כיד אמי במקעי המרגול השחוט
בערב שבת.
מה רואה אלהים מעבר לחלון
בעת ידיו נתונות בעולם
מה רואה אמי?

[ב]
כאבי כבר טב:
ילד שני דורות
של כאבים הדומים לו.
תקוותי הקימו שכונים לבנים
הרעק מן הדחק שבי.

נערת שחקה את אהבתה על המדרכה
קמו אופנים. כל הלילה בחוץ ובטל.

ילדים רועים את תולדות בני
ואת תולדות ירושלים
בגיר ירח על הקביש.
יד אלהים בעולם.

basic
 "registered"
 infinitive
 passive (כח) of ה
 = creativity
 became so complicated
 active causative ה
 passive causative ה
 to fire (the imagination)

סוגי הפונקציות *

- a לקחוב, לשמות, למות. קה הקל.
- b וכבר אתה פעול, אהוב, כתוב. acted upon
- a עד שעושים אותך: אתה נפעל: passive
- b וברא, ושב, ונמר, נמצא ושוב
- c עלילותיה מתחזקות כל-כך. strengthened
- d עד למעל: גון, דבר, שבר
- c עולם המעשים כה יסבך: מצי
- d פעל, (שבר) קבץ, בלי חזון.
- c אתה מפעיל: האחרים עושים
- e ושוב מפעל בחלופי נסים, activated, to be set in motion
- f משגיח ומשגח, מלהיב, מלהב. מלאך
- g ורק בסוף אתה חוזר אל עצמך
- h ומתברר ומתלחש, הכל מתור, הוה-הכל
- h בהתפעל והתקפל עד שנגמר. to be mixed to admiration, to be impressed, excited, to be done

(1) מוסר
(2) מוסר

אה הכול
 אה
 אה
 אה
 אה
 אה
 אה

מה יוצא אכס ה' סונט?
 מה הוא משקלו המקובל? היחוס?

Shakespearean sonnet: heroic couplet
 אמה כהיר לקיא סונט הקנ"נים?

restored turned back
 speak in whispers
 to be folded, rolled up

Amir Gilboa

MOSES · MOŠÉ · מֹשֶׁה

As in our opening poem, "Moses" depends on a dream quality, a highly individual use of biblical material, and a counterpointing of adult and childhood experience. But there all likenesses end.

In the opening stanza the speaker imagines himself a child who is imagining himself an adult. In this role, he approaches the great general to offer him some strategic advice.

(1) I went up to Moses and said to him: (2) Place the armies thus and thus. (3) He looked at me (4) And placed them as I told him to.

(5) And who did not see me then in my glory? (6) Sara from childhood was there (7) In whose name I had planned to build a city. (8) The long-

legged one from the girl-workers' farm was there. (9) And Melvina from Rabbat in Malta. (10) Dina from the Italo-Yugoslav border. (11) And Ria from the Lowlands in the North.

(12) And very proud, I hurried to Moses (13) To show him the right way (14) When suddenly it became clear to me (15) That she who within my name (16) Is carved and rightly (firmly) emplaced —(17) Was not [present].

(18) Moses Moses lead the people. (19) Look, I am so tired and I wish to sleep some more (20) I am still a boy.

The tone in which all this is recounted is playful, and the effect is not simply that of a child seriously telling about a fantasy of

וְנִשְׁתִּי אֶל מֹשֶׁה וְאָמַרְתִּי לוֹ:
עֲרֹךְ אֶת הַמַּחֲנוֹת כַּד וְכַךְ.
הוּא הִסְתַּכֵּל בִּי
וְעֲרֹךְ לִפִּי שְׂאֵמַרְתִּי.

Nigásti el mošé veamárti lo:
Aróh et hamahanót kaḥ veḥaḥ.
3 Hu histakél bi
Vearáh lefi šeamárti.

3

וּמִי לֹא רָאָה אֶז בְּכַבֻּדִּי!
הֵיְתָה שָׁם שָׂרָה מִן הַיְלָדוֹת
שָׁעַל שָׂמָה תְּכַנְתִּי לְבָנוֹת עִיר.
הֵיְתָה שָׁם אַרְכַּת-הָרְגִלִים מִחַוַּת-הַפּוֹעָלוֹת.
הֵיְתָה מְלוּיָנָה מְרַבֵּת אֲשֶׁר בְּמִלְטָה.
דִּינָה מֵהַגְּבוּל הָאִיטָלְקִי-הַיּוֹגוֹסְלָבִי.
וְרִיָּה מֵהַשְּׂפֵלָה שְׁבַצְפוֹן.

Umi lo raá az biḥvodí!
Haytá sam sára min hayaldút
7 Šeál šma tikánti livnót ir.
Haytá šam arukát-haragláyim
[meḥavát-hapoalót.
Haytá melvína merabát ašer bemálta.
10 Dína mehagvúl haitalkí-hayugoslávi.
Veríya mehašfelá šebatsafón. Netherlands

וְנֹאֶה מְאֹד מֵהֵרְתִּי אֶל מֹשֶׁה
לְהוֹרוֹתוֹ הַדֶּרֶךְ הַנְּכוֹנָה
וְהַחֹרֵר לִי לְפִתְאֹם
כִּי זֶה אֲשֶׁר בְּתוֹךְ שְׁמִי
— תְּרוּתָהּ וְנְכוֹנָה —
אֵינָנָה.

suddenly became clear to me

Vege'é meód mihárti el mošé
13 Lehorotó hadereḥ hanḥoná
Vehoḥvár li lefit'óm
6 Ki zo ašer betóḥ šmi
16 Ḥarutá unḥoná—
Eynéna.

dropped on me

מֹשֶׁה מֹשֶׁה הִנְתָּה אֶת הָעַם.
רְאֵה, אֲנִי כָל-כֶּף עֵינַי וְרוֹצֵה לִישֵׁן עוֹד
אֲנִי עוֹדִי וְעַר.

per

Mošé mošé hanhé et haám.
19 Re'é, ani kol-káḥ ayéf verotsé lišón od
Aní odí náar.

glory, but of a man recognizing the child alive within him and adopting the voice appropriate to that child. For the adult is the child—and yet the disarming naïvete is paradoxically mixed with a detachment that is present not only in the initial playfulness but also in everything that follows.

This double point of view—of naïvete and detachment, of childlikeness and maturity—gives the special flavor to the listing of girlfriends; they are invoked in order to witness the man-child's influence over his hero. Not only is the tone adult in its playfulness; the catalogue itself could hardly have been compiled by an inexperienced youth. Ranging from the childhood sweetheart to the "long-

legged one from the girl-workers' farm" (*ḥavát poalót*: the pioneer farms which trained women for agricultural work)—whose name has evidently slipped from the speaker's memory—the parade of amatory experiences is both considerable and varied. References to Malta, the Italo-Yugoslav border, and the Netherlands Plain indicate that the speaker has spent a good deal of his life in wandering homelessly from one part of the globe to another, specifically from the North down to the Mediterranean.

Although the recollections hardly recount an easy or secure existence, the tone throughout the poem is bright and exultant. There is joy in this piling of memory upon memory

3

Lea Goldberg 1954

AFTER TWENTY YEARS · AḤARÉY ESRÍM ṢANÁ · אַחְרֵי עֶשְׂרִים שָׁנָה

א י

עֶשְׂרִים שָׁנָה — וּכְמוֹ שְׁנֵהֲגִים לוֹמַר
 « כֵּן, מִשְׁהוּ קָרָה בֵּינָתִים בְּעוֹלָם »
 וְרָגַשׁ זֶה אֵינְנוּ יוֹן מְשֻׁמָּר:
 הוּא לֹא נִהְיָה חֲרִיף יוֹתֵר, אִף לֹא יוֹתֵר מְשֻׁלָּם.

לֹא, הָאֲמֵן. לֹא שִׁבְתָּהּ הִיא זֹאת —
 אוּלַי רַק מִבְּטָה אָדִישׁ וְלֹא נִכְלָם,
 רַק בּוֹ הֵן מְגִלוֹת תִּינְנוּ הַגְּנוּזוֹת
 וְכָל אֲשֶׁר « קָרָה בֵּינָתִים בְּעוֹלָם ».

שְׁנֵי אֲנָשִׁים, אֶכְּן, שְׁנֵי אֲנָשִׁים זָרִים
 מִשְׁנֵי עֶבְרֵי הַתְּהוֹם שֶׁל הָרֶס וְאִימָה.
 אֶפְלוּ עַל קִבְרֵי מִתִּיגוֹ הַיְקָרִים
 לֹא עוֹד נֹאמֵר הַיּוֹם אוֹתָהּ תִּפְלָה עֲצָמָה.

Esrím ṣaná—uḥmó ṣenohagím lomár
 “Ken, máshehu kará beyntáyim baolám”—
 Veréges ze eynénu yáyin mešumár:
 Hu lo nihiyá ḥaríf yotér, af lo yotér mušlám.

Lo, haamén, lo scyvathá hi zot—
 Uláy rak mabathá adiš veló nihlám,
 Rak bo hen megilót ḥayéynu hagnuzót
 Veḥól ašér “kará beyntáyim baolám”.

Šney anaším, aḥén, šney anaším zarím
 Mišnéy evréy hathóm šel héres vecymá.
 Afilu al kivréy meytéynu haykarím
 Lo od nomár hayóm otá tfilá atsmá.

for rest
masc -
fem. -
sheepfold

a אַתָּה שְׁקַדְשֵׁת שַׁבַּת מַלְכָּרָא.
 ב צוֹנֵי אֵלֶיךָ לַנְּשֵׁת.
 a הֵייתִי כְּשֶׁהָ שַׁחֲזֹר לְדִירוֹ
 מְלִילָה }
 מְזַכֵּר }
 מְנַשֵּׁם }
 c חֲמַדְתִּי שׁוֹב לְחִמְךָ הַלְבֵן.
 d לַחֲזוֹת רִנְיָהּ בַּחֶפֶן.
 c וְלִילָה אַחֵר
 c מִפְּלֵשׁ וּמִבֶּן
 d נִהְיָה כְּשִׁדְרוֹת אֵל הָאֶמֶק.
 12 יִשְׁלוּ בְּחִיקָה מִלְּכֹנֹת וְדִירִים,
 אֲשֶׁכֶּב גַּם אֲנִי וְאוֹחִילָה
 11 לְלִטְף יָדְךָ, אֱלֹהִים אֲדִירִים.
 הֵייתִי שָׂדֶה שְׁהִשְׁבִּילָה.

present
past
11/11/11
past
8-10-11 14 15/12 16 17-18-19 20
15-17 18-19 20-21
be tranquil, restful
C. 45/15

נדר

עַל דַּעַת עֵינַי שֶׁרָאוּ אֶת הַשְּׂכּוּל
 וְעִמְסוּ זַעְקוֹת עַל לְבֵי הַשְּׁחוֹחַ
 עַל דַּעַת רַחֲמֵי שְׁהוּרוֹנֵי לְמַחַל
 עַד בָּאוּ יָמִים שְׁאִימוּ מִלְּסֻלַּח
 וְדַרְתִּי הַנֶּדֶר: לְזַכֵּר אֶת הַכֹּל
 לְזַכֵּר — וְדַבֵּר לֹא לְשֹׁטֵחַ.

דָּבָר לֹא לְשֹׁטֵחַ — עַד דוֹר עֲשִׂירֵי
 עַד שֶׁךְ עֲלִבוֹנֵי עַד כָּלֵם עַד כְּלָתֵם
 עַדִּי יָכְלוּ כָּל שְׁבִטֵי מוֹסְרֵי.
 קוֹנָם אִם לְרִיק יַעֲבֹר לֵיל הַזֶּעַם
 קוֹנָם אִם לְבִקָּר אֶהוּר לְסוּרֵי
 וּמֵאוּם לֹא אֶלְמַד גַּם הַפְּעֵם.

The poetry of Lea Goldberg shows strong affinities for the Symbolists of both Eastern and Western Europe. Born in Kovno, Lithuania, and educated at the Universities of Kovno, Bonn, and Berlin, she became thoroughly familiar with Russian and German literatures. (She has also done a great deal of translating from these languages and from Italian, English, and French as well.) She settled in Israel early in her career, joining Shlonsky's circle (see p. 75) soon after her arrival in 1935. Although associated with the modernist movement of the thirties, Lea Goldberg uses traditional verse forms. Her modernism is reflected in the conversational style of her work and in her rejection of both the rhetoric of her predecessors and the bombast of some of her contemporaries. A taste for simplicity

leads her to limit her symbolic vocabulary to the familiar, investing everyday words, images, rhythms, and even rimes with astonishing freshness. She is one of the few poets of her generation to eschew ideological versifying. She writes about such universal matters as childhood, nature, love (especially mature love), aging, and death. And her poems are highly personal and introspective. "After Twenty Years" is an encounter between two estranged lovers. The point of view is the woman's, and the first part of the poem is conversational in the extreme. The lines are long and for the most part hexameters, but the predominant iambic meter is varied sufficiently to give the illusion of living speech. The opening is a carefully executed pastiche of clichés:

(1) *Twenty years—and as it's customary to say* — (2) *“Yes, something has happened meantime in the world”*— (3) *And this feeling isn't preserved (aged) wine:* (4) *It doesn't gain in strength or perfection [lit. become stronger or more perfect].* With the unobtrusive reference to “preserved wine” (3), the religious symbolism that will soon dominate the poem is introduced. The *yáyin hamešumár* is that wine which, before the earth was created, had been prepared for the righteous to enjoy in the world to come.

European poets, before the rise of secularism, could write about love as they would of a religious sacrament, and in Romantic poetry love would become a substitute for the sacred. But with the collapse of such “secular religion,” love lost its eternal dimension: the metaphor broke down. And yet the fact that love is now seen as ephemeral cannot deprive it of emotional poignancy:

(5) *No, believe [me], it's not your aging hair—* (6) *Perhaps only your indifferent and unembarrassed expression,* (7) *Only in it are the hidden scrolls of our lives* (8) *And all that “has happened meantime in the world.”*

(9) *Two people, yes, two strange people* (10) *On either side of the abyss of destruction and terror.* (11) *Even over the graves of our dear dead* (12) *Today we'll no longer recite the very same prayer.* There is only one repository for the memory of the lovers and of their tragic history that followed. the “indifferent and unembarrassed expression” of his face. And the memories themselves are “hidden scrolls”—apocrypha rather than the authentic thing. Personal tragedy, moreover, is connected with the European tragedy common to both (11), but, ironically, time and history (10) have drawn an everwidening gulf between them.

With the second part of the poem, the

שנים : עשר

על : עשר

המשל : עשר

[שם מלא רחמים]

קיים : עשר

אין אדם חסר אלוהים

conversational hexameters shift into a ritualistic three-beat staccato which can barely contain the swell of emotion. The lines grow clipped, short; the rime pattern (abab), which was unobtrusive in the first part, now drums a funereal tempo (aaax, bbbx, cccy, dddy); and religious imagery takes over:

(13) *Two tens of years [minyanim],* (14) *Legions of white days,* (15) *Two tens of years [minyanim]* (16) *Which have become a desolate desert.* The image of the *minyanim* (13, 15), the synagogal quorum, calls up memories of swaying men wrapped in white prayer-shawls: white shawls, white shrouds, white days, merging into a desolate desert as faith disappears.

(17) *Don't start now, for God's sake!* (18) *There's no knowing who's to blame.* (19) *As*

ב II

שְׁנֵי מִיָּנְיָנִים שֶׁל שָׁנִים
לְיָנוּת שֶׁל יָמִים לְבָנִים,
שְׁנֵי מִיָּנְיָנִים שֶׁל שָׁנִים
שֶׁהָיוּ לְמִדְּבַר-שְׁמָמָה.

Şney minyaním ŧel ŧaním
Ligyonót ŧel yamím levaním,
Şney minyaním ŧel ŧaním
Şhayú lemidbár-ŧmarná.

אֵל תַּתְּחִיל, לְמַעַן הַשֵּׁם!
אֵין לְדַעַת מִי הָאֵשֶׁם.
כֶּתְמִיד: אַתָּה אֵשֶׁם
וְאֵנִי אֲשַׁמָּה.

Al tathíl, lemáan haŧém!
Eyn ladáat mi haaŧém.
Ketamíd: atá aŧém
Vaaní aŧmá.

כַּף מִשַׁל בֵּינֵינוּ הַזְּמַן,
הַשָּׁנִים אֲשֶׁר זָב דָּמָן.
הַמֵּת הַיָּקָר, הַזְּמַן,
תֵּהָא נִשְׁמָתוֹ צְרוּרָה...

Kaḥ mutál beynéynu hazmán,
Haŧanim aŧér zav damán,
Hamét hayakár, hazmán,
Tehé niŧmató tsururá . . .

וְאִנְחֵנוּ מִשְׁנֵי עֲבָרָיו
כְּאוֹיְבִים אַחֲרֵי הַקָּרָב.
וּמֵיתֵינוּ בְּשִׂדֵּה הַקָּרָב
וְאֵין כִּפְרָה.

Vaanáḥnu miŧnéy avaráv
Keoyvím aḥaréy hakráv,
Umeytéynu bisdé hakráv
Veéyn kapará.

always: you're to blame (guilty) (20) *And I'm to blame (guilty).*

(21) *Thus, between us, is time laid out:* (22) *The years whose blood has flowed,* (23) *Time, the dear dead one,* (24) *May He Rest in Peace . . .*

(25) *And we are on either side of him* (26) *Like enemies after battle,* (27) *And our dead [lie] in the battlefield* (28) *And there is no atonement.*

Our “dear dead” have been destroyed. Line 24 repeats a key fragment from the requiem “*El malé raḥamím,*” which in its full form means “May his soul be bound up in the bond of (eternal) life.” The “victim” of the battle of love is Time, the personification of the lovers’ estrangement. And there is nothing that can be done to atone for this crime of estrangement.

Lea Goldberg

תל-אביב 1935 • TEL-AVIV 1935 • TEL AVIV 1935

4-1 ג'מ'ס ה'זמ'מ'ס ל'קו'מ'ס ב'ק'ר'ק'מ'ס ס'פ'י'נ'ת ס'מ'ס 1935
 8-5 מ'ס'מ'ס ז'מ'מ'ס ב'נ'ו'ף ה'מ'י'ת-ה'י'ב'ו'ל - מ'ס'מ'ס 1935
 12-9 מ'ס'מ'ס מ'ן ה'ז'מ'ר ב'מ'מ'ס מ'א'מ'י = ב'מ'מ'ס 1935

התרגים על גגות הבתים | היו אז
 כתרני ספינתו של קולומבוס
 וכל עורב שעמד על חדם
 בשר יבשת אחרת.
 Hatraním al gagót habatím hayú az
 Ketornéy sfnátó šel kolúmbus
 3 Vehól orév šeamád al ħudám
 Bisér yabéšet aĥéret.

והלכו ברחוב צקלונן הנוסעים
 ושפה של ארץ זרה
 היתה ננעצת ביום התמסין
 בלהב סבין קרה.
 Vehalĥú barĥóv tsiklonéy hanos'im
 Vesafá šel érets zará
 7 Haytá nin'étset beyóm haĥamsín
 Keláhav sakín kará.

איך יכול האויר של העיר הקטנה
 לשאת כל כף הרבה
 זכרונות ילדות, אהבות שנשרו,
 חדרים שרוקנו אי-בוה?
 Eyh yahól haavír šel haír haktaná
 Lasét kol kaĥ harbé
 11 Zihronót yaldút, ahavót senašrú,
 Ĥadarím šeroknú ey-bazé?

בתמונות משחירות בתוך מצלמה
 התהפכו לילות חרף זכים,
 לילות קיץ גשומים שמעבר לים
 ובקרים אפלים של בירות.
 Kitmunót mašĥirót betóĥ matslemá
 Hithaphú leylót ĥóref zakím,
 15 Leylót káyits gšumím šemeéver layám
 Uvkarím afeylím šel birót.

וקול צעד תופף אחרי גבה
 שירי לכת של צבא נקר,
 ונדמה — אף תחזיר את ראשה ובבים
 שטה פנסית עירקה.
 Vekól tsáad toféf aĥaréy gabĥá
 Širéy léhet šel tsvá neĥár,
 19 Venidmé—ah taĥzír et rošhá uvayám
 Šatá kneysiyát irĥá.

he has disembarked, the sense of wandering persists in the speaker even though he has landed—at "home." Moreover, this new city has no fixed character—so the lines suggest in the allusion to the raven-crow that Noah had sent out to discover whether the flood had receded and which had come back with a negative reply. Each raven brings back tidings of a different shore:
 (5) And the travelers' knapsacks walked down the street (6) And the language of a foreign land (7) Was plunged into the Ĥamsin (sirocco) day (8) Like the blade of a cold knife.
 (9) How could the air of the little city (10) Bear so many (11) Memories of childhood, of loves which dropped away, (12) Of rooms which were emptied somewhere?
 (13) Like pictures blackening in a camera, (14) [They] were reversed: clear winter nights, (15) Rainy summer nights [of] overseas, (16) And dark mornings in (of) Capitals.
 Loves that withered (on the way to the new homeland) and "rooms that were emptied somewhere" (11-12) suggest far more than family and familial love. The semi-tropical climate of the strange new city inspires feelings of nostalgia, for the "clear winter nights," for the "dark mornings in [foreign] Capitals" (14-16)—far from the provincial sunny settlement—and for "rainy summer nights" (15). At the period of this poem, newly arrived artists and writers

11c
 1. מ'ס'מ'ס
 2. מ'ס'מ'ס
 3. מ'ס'מ'ס
 4. מ'ס'מ'ס
 5. מ'ס'מ'ס
 6. מ'ס'מ'ס
 7. מ'ס'מ'ס
 8. מ'ס'מ'ס
 9. מ'ס'מ'ס
 10. מ'ס'מ'ס
 11. מ'ס'מ'ס
 12. מ'ס'מ'ס
 13. מ'ס'מ'ס
 14. מ'ס'מ'ס
 15. מ'ס'מ'ס
 16. מ'ס'מ'ס
 17. מ'ס'מ'ס
 18. מ'ס'מ'ס
 19. מ'ס'מ'ס

Tel Aviv in 1935 was a small town which changed its character with every arrival of shiploads of refugees. Many of these newcomers were Europe-weary Jews who had seized hold of Zionism out of despair and who were often assailed by doubts as to whether Zionism's goals could ever be realized. The cruel brilliance of the landscape—so strange to East European eyes—exposed every doubt,

enlarged every illusion, and, above all, aggravated the frightening strangeness of the Mediterranean city:

(1) The masts on the house-roofs were then (2) Like the masts of Columbus' ship (3) And every crow (raven) standing on their pinnacles (4) Announced a different shore. The ocean does not stop at this shore. Like the sensation of motion that often stays with a seafarer after

סוּנִיטוֹת

NOT MOMENTS OF SLEEP

לא רגעי שנת, טבע

Not moments of sleep nor sweet dreams do I see in you,
Nature - only feeling and storms of battle
On the lofty height of your hills and in your deep pits
In the depths of the desert and in the shadow of a
cloud's hiding-place.

a לא רגעי שנת, טבע, וחלומות ימתקו,
b רק רגש בך אראה וסערות קרב: 2
a על מרום שיא הריה ובמכרות עמקו,
b בתהומות הישימון ובצל חביון עב. 4

When my soul mourns and my wounds cry out,
When my hopes wither like a rose in autumn,
Then I go to a place where ^①breakers roar,
To a place where a great and ancient ^②rock rises
from its cliffs.

a כי תאבל נפשי, ופצעי יזעקו,
b תקוותי תבלנה כשושן בסתו, 6
a אגודה למקום שם משברים ינאקו,
b למקום צוקיו ירים צור אדיר ושב. 8

Then I am shamed by the ^①waves fighting with the rocks,
Who, after being crushed, return momentarily
And row upon row arises, wave prevails upon wave;
I am shamed by the ^②rocks, who, in their splendor
Under the blow of the breakers, under their
multitude
Close their hearts and raise their heads aloft.

c אז בשתי מגלים הרבים בסלעים,
c שהמה, בהתמוללם, שבים לרגעים, 10
d וטור מטור ירום, גל יגבר מגל;
c מצורים וכלמתי, שהמה בגאונם 12
c אל מחץ משברים, אל נהמם ונהמנם
d יסגירו את לבם וראשיהם אל על... 14

אודיסה, 1896

AFTER TWENTY YEARS · אַחֲרֵי עֶשְׂרִים שָׁנָה · אַחֲרֵי עֶשְׂרִים שָׁנָה · אַחֲרֵי עֶשְׂרִים שָׁנָה

iambic hexameter

a	עֶשְׂרִים שָׁנָה — וּכְמוֹ שְׁנֵהֲנִים לֹמֵר	1	Esrím šaná—uḥmó šenohagim lomár
b	« כֵּן, מִשְׁהוּ קָרָה בֵּינֵתִים בְּעוֹלָם »		“Ken, mášehu kará beyntáyim baolám”—
a	וְרָגַשׁ זֶה אֵינְנוּ כִּין מְשֻׁמָּר:	2	Veréges ze cynénu yáyin mešumár:
b	הוּא לֹא נִהְיָה חֲרִיף יוֹתֵר, אֶף לֹא יוֹתֵר מְשֻׁלָּם.	3	Hu lo nihiyá ḥaríf yotér, af lo yotér mušlám.
	לֹא, הָאֵמֶן, לֹא שִׁבְתָּךְ הִיא זֹאת —		Lo, haamén, lo seyvathá hi zot—
	אוּלַי רַק מִבְּטָךְ אֲדִישׁ וְלֹא נִכְלָם,	4	Uláy rak mabathá adiš veló nihlám,
	רַק בּוֹ הֵן מְגִלוֹת חַיֵּינוּ הַגְּנוּזוֹת	5	Rak bo hen megilót ḥayéynu hagnuzót
	וְכָל אֲשֶׁר « קָרָה בֵּינֵתִים בְּעוֹלָם ».	6	Vehól ašér “kará beyntáyim baolám”.
	שְׁנֵי אֲנָשִׁים, אָכֵן, שְׁנֵי אֲנָשִׁים זָרִים		Šney anašim, aḥén, šney anašim zarím
	מִשְׁנֵי עֲבָרֵי הַתְּהוֹם שֶׁל הָרֶס וְאִמָּה.	7	Mišnéy evréy hathóm šel héres vecymá.
	אִפְלוּ עַל קִבְרֵי מֵתֵינוּ הַיְקָרִים	8	Afilu al kivréy meytéynu haykarím
	לֹא עוֹד נֹאמֵר הַיּוֹם אוֹתָהּ מִפְּלֵה עֲצָמָה.	9	Lo od nomár hayóm otá tfilá atsmá.

The poetry of Lea Goldberg shows strong affinities for the Symbolists of both Eastern and Western Europe. Born in Kovno, Lithuania, and educated at the Universities of Kovno, Bonn, and Berlin, she became thoroughly familiar with Russian and German literatures. (She has also done a great deal of translating from these languages and from Italian, English, and French as well.) She settled in Israel early in her career, joining Shlonsky's circle (see p. 75) soon after her arrival in 1935. Although associated with the modernist movement of the thirties, Lea Goldberg uses traditional verse forms. Her modernism is reflected in the conversational style of her work and in her rejection of both the rhetoric of her predecessors and the bombast of some of her contemporaries. A taste for simplicity

leads her to limit her symbolic vocabulary to the familiar, investing everyday words, images, rhythms, and even rhymes with astonishing freshness. She is one of the few poets of her generation to eschew ideological versifying. She writes about such universal matters as childhood, nature, love (especially mature love), aging, and death. And her poems are highly personal and introspective. "After Twenty Years" is an encounter between two estranged lovers. The point of view is the woman's, and the first part of the poem is conversational in the extreme. The lines are long and for the most part hexameters, but the predominant iambic meter is varied sufficiently to give the illusion of living speech. The opening is a carefully executed pastiche of clichés:

(1) Twenty years—and as it's customary to say -- (2) "Yes, something has happened meantime in the world"— (3) And this feeling isn't preserved (aged) wine: (4) It doesn't gain in strength or perfection [lit. become stronger or more perfect]. With the unobtrusive reference to "preserved wine" (3), the religious symbolism that will soon dominate the poem is introduced. The yáyin hamešumár is that wine which, before the earth was created, had been prepared for the righteous to enjoy in the world to come. European poets, before the rise of secularism, could write about love as they would of a religious sacrament, and in Romantic poetry love would become a substitute for the sacred. But with the collapse of such "secular religion," love lost its eternal dimension: the metaphor broke down. And yet the fact that love is now seen as ephemeral cannot deprive it of emotional poignancy:

(5) No, believe [me], it's not your aging hair— (6) Perhaps only your indifferent and unembarrassed expression, (7) Only in it are the hidden scrolls of our lives (8) And all that "has happened meantime in the world." (9) Two people, yes, two strange people (10) On either side of the abyss of destruction and terror. (11) Even over the graves of our dear dead (12) Today we'll no longer recite the very same prayer. There is only one repository for the memory of the lovers and of their tragic history that followed: the "indifferent and unembarrassed expression" of his face. And the memories themselves are "hidden scrolls"—apocrypha rather than the authentic thing. Personal tragedy, moreover, is connected with the European tragedy common to both (11), but, ironically, time and history (10) have drawn an everwidening gulf between them. With the second part of the poem, the

אולי רק מבטך אדיש ולא נכלם
רק בו הן מגלות חיינו הגנוזות
וְכָל אֲשֶׁר « קָרָה בֵּינֵתִים בְּעוֹלָם ».

1

Lea Goldberg

THE TREE SINGS TO THE RIVER

HAÉTS ŠAR LANÁHAL • קַעַץ שָׂר לַנַּחַל

a	אֲשֶׁר נָשָׂא אֶת סִתּוֹ הַזֶּהוּב,	(Ašér nasá et staví hazahúv,
b	אֶת דָּמִי בְּשִׁלְכַת גֵּרָף,	Et damí bešaléhet garáf,
a	אֲשֶׁר יִרְאֶה אֲבִיבִי כִּי יָשׁוּב	3 Ašér yir'é aviví ki yašúv
b	עַם תְּקוּפַת הַשָּׁנָה אֵלָיו,	Im tkufát hašaná eláv,
c	אֲחִי הַנַּחַל, הָאוֹבֵד לְעַד,	(Aḥí hanáhal, haovéd laád,
d	חֲדָשׁ יוֹם-יוֹם וְאַחַר וְאַחַר,	Həhadáš yom-yóm, veaḥér veḥád,
d	אֲחִי הַזֶּרֶם בֵּין שְׁנֵי חוֹפָיו	7 Aḥí hazérem beyn šney ḥofáv
e	הַזֶּרֶם כְּמוֹנֵי בֵּין אֲבִיב וְסִתּוֹ.	Hazorém kamóni beyn avív ustáv.
e	כִּי אֲנִי הַנֶּצֶן וְאַנִּי הַפֶּרִי,	Ki aní hanítsán vaaní haprí,
e	אֲנִי עֵתִידִי וְאַנִּי עֶבְרִי,	Aní atidí vaaní avarí,
e	אֲנִי הַגֹּעַץ הַעֲרִירִי,	11 Aní hagéza haarirí,
e	וְאַתָּה — זְמַנִּי וְשִׁירִי.	Veatá—zmani veširí.

Our two lyrics are from five "River Songs" which bear the superscription "The Choir of Small Voices," a literal rendering of line 6 of the first of Verlaine's "Ariettes Oubliées." The first poem distinguishes the river from the stone. "I," sings the river, "am the ephemeral and she [the stone] is the permanent (existent). She is the mysteries of creation, and I their revelation..." We are presented with a "masculine" and a "feminine." Dynamic and everchanging, the river is the masculine element of "Becoming," in contrast to the stone, which in its stability suggests "Being." The poet is equated with the river—with change and becoming. In the verse before us, however, a new speaker appears; the tree. The tree addresses the river:

(1) [He] who carried my golden autumn, (2)

Swept away my blood with the leaf fall, (3) [He] who shall see my spring when it returns (4) To him with the turning of the year,

(5) My brother the river, who is forever lost, (6) New each day and different and one (one and the same), (7) My brother the stream between his two shores, (8) Who streams as I do between spring and autumn.

(9) For I am the bud and I am the fruit, (10) I am my future and I am my past, (11) I am the solitary tree trunk, (12) And you—are my time and my song.

The river is not changed by the seasonal cycles as the tree is changed, for the river is an external phenomenon which reflects what goes on within the tree, carrying away the leaves that the tree casts off. The river, then, is process: it is movement and time; and yet, though in constant flux ("new each

שני מנינים של שנים

אל תתחיל, למען השם

כך מטל בינינו הזמן

השנים אשר זב דמן

המת הקרב, הזמן

תהא נשמתו צרורה...

ב	שְׁנֵי מִנְיָנִים שֶׁל שָׁנִים	11 Šney minyaním šel šaním
	לְיָוֹנוֹת שֶׁל יָמִים לְבָנִים,	Liḡyonót šel yamím ləvaním,
15	שְׁנֵי מִנְיָנִים שֶׁל שָׁנִים	Šney minyaním šel šaním
	שְׁחָיו לְמִדְבַּר-שָׁמָמָה.	Šchayú lemidbár-šmamá.
	אֶל תַּתְחִיל, לְמַעַן הַשֵּׁם!	Al tathíl, lemáan hašém!
	אֵין לְדַעַת מִי הָאִשָּׁם.	Eyn ladáat mi haašém.
19	כְּתָמִיד: אֵתָה אִשָּׁם	Ketamid: atá ašém
	וְאַנִּי אִשָּׁמָה.	Vaaní ašemá.
	כֶּךְ מָטַל בֵּינֵינוּ הַזְּמָן,	Kaḥ mutál beynéynu hazmán,
	הַשָּׁנִים אֲשֶׁר זָב דָּמָן.	Hašaním ašér zav damán,
23	הַמֵּת הַקָּרֵב, הַזְּמָן,	Hamét hayakár, hazmán,
	תְּהָא נִשְׁמָתוֹ צְרוּרָה...	Tehé nišmató tsururá . . .
	וְאַנְחֵנוּ מִשְׁנֵי עֶבְרִיו	Vaanáḥnu mišnéy avaráv
	כְּאוֹיְבִים אַחֲרֵי הַקָּרֵב,	Kəoyvím aḥaréy hakráv,
27	וּמִתֵּינוּ בְּשִׂדֵּה הַקָּרֵב	Umcytéynu bisdé hakráv
	וְאֵין כְּפָרָה.	Veéyn kapará.

conversational hexameters shift into a ritualistic three-beat staccato which can barely contain the swell of emotion. The lines grow clipped, short; the rime pattern (abab), which was unobtrusive in the first part, now drums a funereal tempo (aaax, bbbx, cccy, dddy); and religious imagery takes over:

(13) Two tens of years [minyaním], (14) Legions of white days, (15) Two tens of years [minyaním] (16) Which have become a desolate desert. The image of the minyaním (13, 15), the synagogal quorum, calls up memories of swaying men wrapped in white prayer-shawls: white shawls, white shrouds, white days, merging into a desolate desert as faith disappears.

(17) Don't start now, for God's sake! (18) There's no knowing who's to blame. (19) As

always: you're to blame (guilty) (20) And I'm to blame (guilty).

(21) Thus, between us, is time laid out: (22) The years whose blood has flowed, (23) Time, the dear dead one, (24) May He Rest in Peace . . .

(25) And we are on either side of him (26) Like enemies after battle, (27) And our dead [lie] in the battlefield (28) And there is no atonement.

Our "dear dead" have been destroyed. Line 24 repeats a key fragment from the requiem "El malé raḥamím," which in its full form means "May his soul be bound up in the bond of (eternal) life." The "victim" of the battle of love is Time, the personification of the lovers' estrangement. And there is nothing that can be done to atone for this crime of estrangement.

12
 כהאמין שיום אחר היה
 כול ניד גריח עצם מעצמו
 כהאמין שיום אחר היה
 כול ניד גריח עצם מעצמו
 כהאמין שיום אחר היה
 כול ניד גריח עצם מעצמו

C
 C
 d
 C
 C
 L
 d
 M
 N

אֵיךְ אֶזְכְּרוּ, אֶלְמוּנֵי, סִתְמִי
 אֵיכָה אֶשְׁמַר תְּסִדּוֹ הַפְּתוּאֹמִי
 אֵיךְ אֶאֱמִין שְׁיוֹם אַחַר הַיָּה
 כֹּל נִיד גְרִיחַ עֶצֶם מֵעֶצְמוֹ
 כִּי כֹל אֵילָן הָיָה מִפְּרֶשׁ רוּטֵט.
 וְלִדְמָמָה עֵינַיִם שֶׁל יִלְדָה.
 וְלִדְמָעוֹת נִיחוּחַ הַלְּבָלוּב,
 וְשֵׁם הָעֵיזֵר כְּשֵׁם אַהֲבָתִי.

Eyh ezkerenu, almoni, stami,
 Eyhá ešmór hašdó hapit'omí,
 Eyh aamin şeyóm cháad hayá
 Kol nid veréah étsem meatsmí?
 Ki kol ilán hayá mifrás rotét,
 Velidmamá eynáyim šel yaldá,
 Velidmaót nihoáh halivlúv
 Vešém hair kešém ahavatí.

each begin with *eyh* and *eyhá* (two forms of "how") to recall the *ahén* of line 1. The enjambment of lines 11-12 emphasizes the central idea, coming as it does after the questioning of 9 and 10. The final rime in 12 ties the whole statement together—as Mayakowsky once put it, "rime is the tightening nail."

As the poem draws to its close, it picks up some of the symbols frequently found in the work of Lea Goldberg:

(13) *For every tree was a trembling sail*, (14) *And silence [had] a little girl's eyes*, (15) *And tears [had] the aroma of blooming*, (16) *And the name of the city [was] like the name of my love*. We shall find, for example, images of little girls' eyes and of blooming in the "River Poems" that follow. In "Hamsin of Nisán" these and other such images acquire unity in a sudden moment of grace. To the Hebrew reader, the word *eyhá* has a markedly elegiac tone. Even the city, which in other poems by Lea Goldberg is associated with alienation, here takes on the intimate identity of the speaker's love.

— EZRA SPICEHANDLER

begins with *verák*, which has the literal meaning of "and only the fact that," and is followed by the preposition *la* ("to") joined to the second word. In a straightforward word-for-word translation, line 5 would read: "And only to the sun is there the scent of jasmine."

The *la* sounds that begin the second word in lines 5, 6, 7, 8 tie in with the *lo* sounds in lines 1, 2, 3. Note also that the first three of the words prefixed by *la* (5, 6, 7) have two *e* sounds, the first of which is stressed. This penultimate stress (*lašémes*, *laéven*, *laérev*) plays against the normal last-syllable stress of most Hebrew words, to produce an emphatic effect. The force is felt especially in line 7, where two such penultimate stresses follow each other (*laérev tséva*).

(9) *How can I remember it [the day]*, anonymous [and] vague, (10) *How can I guard [preserve] its sudden grace*, (11) *How shall I believe that on one [this] day* (12) *Every flutter and scent was of my very essence [lit. bone of myself, a play on bone of my bone]*.

The third stanza has resumed the rime scheme of the first. And lines 9, 10, and 11

Lea Goldberg (1952)

HAMSIN OF NISAN · HAMSIN SEL NISAN · חֲמִשִּׁין שֶׁל נִיסָן

a
 a
 b
 a
 b
 x
 y
 z

אֶכֶן אֲדַע, זֶה יוֹם לֹא תְמוּרָה
 וְלֹא נִפְלֵ דְבָר וְלֹא אֲרַע
 וְלֹא יִבְדִּיל בֵּינוֹ לְבֵין יָמִים
 צִיּוֹן וְאוֹת אֲשֶׁר מְטוֹב עַד רַע.
 וְרַק לְשֵׁשׁ רִיחַ שֶׁל יֶסְמִין.
 וְרַק לְאֶבֶן קוֹל שֶׁל לֵב פּוֹעִים.
 וְרַק לְעָרֵב צִבְעֵ שֶׁל תְּפוּז.
 וְרַק לְחוּל שְׂפָתַיִם מְנַשְׁקוֹת.

Ahén edá, ze yom leló tmurá
 Veló nafál davár veló crá
 Veló yavdíl beynó levéyn yamím
 Tsiyún vaót ašér mitóv ad ra.
 Verák lašémes réaḥ šel yasmín,
 Verák laéven kol šel lev poém,
 Verák laérev tséva šel tapúz,
 Verák laḥól sfatáyim menaškót.

LO
 LA
 synesthesia

מִנְחָה לְאֵלֶיךָ = 4000

In an enthusiastic essay on Avraham Ben Yitshak (pp. 50ff.), whose views had deeply impressed her, Lea Goldberg recalls the older poet's description of an arrested flash of perception: "I remember standing at the entrance of a house, on a staircase. The house was built of wood and painted green. The sand that covered the porch steps was made up of small bits of colored glass . . . They possessed the magic of a summer's evening and I knew that only once in my life would I see such a sight."

For Lea Goldberg such a moment of insight contains the essence of youth in the ever flowing stream of time. It arises out of ordinary phenomena—an orange, a peasant girl, a fragment of memory—to flash upon the dark screen of human consciousness in a sudden moment of grace. Such a moment, flashing upon the poet quite without warning, and on a day that was only "anonymous and drab" (9), is celebrated in the present poem. "Hamsin," the name given to the hot desert wind that frequently lashes Israel, is an Arabic word meaning "fifty," folk meteorology insisting that there are fifty

hamsinim a year. This Israeli equivalent of the sirocco is often gritty with sand. Its devastating heat tries the temper and nerves; the bright haze intensifies the nuances of color and light. A combination of restlessness and acute sensitivity pervades the lines of this lyric about the *hamsin* in the month of *Nisán*, which is approximately April.

(1) *Indeed I know this is a day without [any] change (counterpart)* (2) *And nothing fell (took place) and [nothing] happened.* (4) *And no mark, no omen [lit. ranging from good to evil]* (3) *Separates it from [other] days.* The word *tmurá* (1) means both "change" and "counterpart." Thus the entire poem is present in the opening line with its double resonance.

A regular iambic pentameter and a somewhat rigid rime scheme (*aaba*) produce an overtone of weariness. The first words *ahén edá* ("truly I know") have a sighing quality.

(5) *And only that the sun has the scent of jasmine*, (6) *And only that the stone has the sound of a throbbing heart*, (7) *And only that the evening has the color of an orange*, (8) *And only that the sand has kissing lips.* The rime has been abandoned but the meter remains strict. Each

her days. And her daughter (3) Did not remember her face. Her portrait, engraved (4) Upon my grandfather's heart, (5) Was erased from (wiped off) the world of images (6) After his death.

(7) Only her mirror remained in the home, (8) Sunke (deepened) with age into the silver frame.

I, her pale granddaughter, who does not see her, (10) Look into it today as into (11) A mirror which conceals its treasures (12) Beneath the waters.

(13) Very deep (down), behind my face, (14) I see a young woman (15) Pink-cheeked, smiling. (16) And a wig on her head. (17) She puts (18) An elongated earring on her ear-lobe, threading it (19) Through a tiny hole in the dainty flesh (20) Of her ear.

(21-22) Very deep (down), behind my face, the bright goldness of her eyes sends out rays, (23) And the mirror carries on the tradition of (24) The family: (25) That she was very beautiful.

Line 9, with its regular anapest, focuses upon the main statement: the speaker, a disappointed child-woman, does not look like and is not like—both meanings are in the Hebrew words—her grandmother. This line acquires telling significance with the closing suggestion: Grandmother was very “beautiful.” Grandmother, unlike both mother and daughter, epitomizes the beauty of the tradition—to which the poet elsewhere has shown ambivalent attitudes.

Although she was born and reared in Kovno, a famous center of talmudic learning, Lea Goldberg rarely alluded to traditional Jewish life in her early poetry: her commitment was Western in outlook. In the wake of Hitlerian persecution, however, a change occurred. In the forties, for example, she devoted an entire book to the country of her birth (*From My Old Home*)—“I departed to return/ Never wanting to return;/

The past which I did not love/ Has become my beloved past.”

The speaker in “From My Mother's Home,” though not like her grandmother, is nevertheless her direct descendant and her heir: the child-woman must focus upon this *Gestalt* of the past and all that it stands for. Beginning with the image of the wig, which orthodoxy required the women to wear (16), the speaker gazes upon her grandmother's carrying. The long carrying is lengthened sonally by the intentionally suffixed *mashiláthu*, an agglutinated word which is both biblical and oldfashioned. Further lengthening is created in the enjambments of lines 17-18-19-20 and in the extending of this stanza beyond the six-line limit of the first two. The effect is one of arrested motion, in which the image of the grandmother becomes fixed.

In her only published play, *The Lady of the Manor*, Lea Goldberg allows her main character to assert that “the past has many things which watchmakers' sons should also know and even love.” Would such a statement have relevance to the attitude of the speaker in the poem? After one accepts the main statement—that the child-woman neither looks like nor is the grandmother—it becomes difficult to read it without awareness of underlying ironies. One may ask, with the girl, as she gazes at this picture of the past, how much of it she would wish to call her own and to admire and envy. The full import of the poem, then, may depend as much upon the answer of the reader as upon the thought of the child-woman, whose tongue says no more than what family tradition insists: that Grandmother was very beautiful.

— EZRA SPICEHANDLER

Lea Goldberg

(1955)

FROM MY MOTHER'S HOME · MIBÉYT IMÍ · מִבֵּית אִמִּי

מֵתָה אִמָּה שֶׁל אִמִּי	Méta imá šel imí
בְּאַבִּיב יָמֶיהָ. וּבְתָהּ	Baavív yaméha. Uvitá
לֹא זָכְרָה אֶת פְּנֵיהָ. דְּיוֹקְנָה הַחֲרוּט	Lo zahrá et panéha. Dyokná hečharút
עַל לְבוֹ שֶׁל סָבִי	Al libó šel saví
נִמְחָה מְעוֹלָם הַדְּמוּיוֹת	Nimhá meolám hadmuyót
אַחֲרֵי מוֹתוֹ.	Aħaréy motó.
רַק הָרְאִי שְׁלָהּ נִשְׁתַּיֵּר בְּבֵית.	Rak harc'í šelá ništayér babáyit,
הָעַמִּיק מְרֹב שָׁנִים בְּמִשְׁבַּצַּת הַכֶּסֶף.	Heemík meróv šaním bemišbétset hakéscf.
וְאֵנִי, נִכְדָּתָה הַחֹרֶת, שְׂאִינֵנִי דוֹמָה לָהּ	Vaaní, nečdatá haħivéret, šceynéni domá la,
מְבִיטָה הַיּוֹם אֶל תּוֹכוֹ/ כְּאֵל תּוֹךְ	Mabitá hayóm el toħó keél toħ
אֲנִם הַטּוֹמֵן אוֹצְרוֹתָיו	Agám hatoménn otsrotáv
מִתַּחַת לַמַּיִם.	Mitáħat lamáyim.
עֵמֶק מְאֹד, מְאַחֲרֵי פָנָי	Amók meód, meaħoréy panáy,
אֲנִי רוֹאָה אִשָּׁה צְעִירָה	Aní roá išá tseirá
וְרֹדֶת לְחַיִּים מְחַיֶּכֶת.	Vrudát leħayayím meħayéħet.
וּפְאָה נִכְרִית לְרֵאשָׁה.	Ufeá noħrít lerošá.
הִיא עוֹנֶדֶת	Hi onédet
עֵגִיל מְאֹרָה אֶל תְּנוּךְ אֹזְנָהּ. מִשְׁחִילָתָהּ	Agíl mooráh el tnuħ ozná. Mashiláthu
בְּנֹקֵב זְעִיר בְּבֶשֶׂר הָעֵנַג	Benékev zaír babasár heanóg
שֶׁל הָאֵזֶן.	Šel haózen.
עֵמֶק מְאֹד, מְאַחֲרֵי פָנָי, קוֹרֶנֶת	Amók meód, meaħoréy panáy, korénet
זְחֻלִיט בְּחִירָה שֶׁל עֵינָיָהּ.	Zchuvít beħirá šel eynéha.
וְהָרְאִי מִמְשִׁיף אֶת מַסֵּרֶת	Vehare'í mamših et masóret
הַמְשַׁפָּחָה:	Hamišpaħá:
שְׁחִי הַיְתָּה יָפָה מְאֹד.	Šehí haytá yafá meód.

A girl looks into her grandmother's mirror—the setting of the poem is familiar, the words and the images unexalted. Disarmed by the quietness of the key, the reader may at first be unaware of the curious depths.

into which he will be drawn. The poetic devices are minimal; the rhythm is rambling and free, marked with only an occasional strong alliteration (e.g., lines 1, 8, 13).

(1) My mother's mother died (2) In the spring of

משירי הבן האובד

א. בדרך

ובדרך אמרה לו האבנו:
פעמיה כבדו כל כף.
האמה - אמרה לו האבנו -
תחזור לביתה הנשכחתי

ובדרך אמר לו השנים:
קומתה שחה מאד,
איך תניע - אמר לו השנים -
איך תניע הלוח ומעודו

ועמדו ציוני הדרך
לא הכירו באיש הנר,
וקיו ציוני הדרך
מנדקרים ודוקרים כדרכה.

ובדרך קראה לו העין:
לסתיה יבשו בצמא!
ניקרע נשתי מן המים
ודמעה ננעה בדמעה.

ב. בבית

אמרה האחות: "אני שכתתי."
"איני זוכר." - אמר האב.
אמרה הפלה: "אני סלחתי."
אמר האב: "אנכי לא אסלה."

והאם עמדה בתלון ושקקה:
הוי, אינו דרר ארקה!

אמרה האחות: "הסופה מיללת."
"הרוח נושבת." - אמר האב.
אמרה הפלה: "ועולה הדלת."
אמר האב: "אנכי לא אפתח."
והאם עמדה ודרר לא אמרה:
רבון העולם, אינו רות קרה!

אמרה האחות: "חמשה אנחנו."
"גושב ונסעד." - אמר האב.
אמרה הפלה: "השלחן ערכנו."
אמר האב: "כי יאה לנו כף."
והאם דומם הספין נטלה,
לקמש פרוסות פרסה החלה.

אכלה האחות את פתה כנות,
בנין טבל את פתו האב,
שבתה הפלה את עקרת הבית,
אכל האב ונאנת.
אז קמה האם, הפלים אספה
ותפתח את הדלת לסופה.

ג. בתשובתו

לא זכאי, אף לא נקי-פנים,
והלב לא חנר בתשובה -
ויקרע על הסף אפים,
וישכב ולקום לא אבה.

שבצמים מעלתי המעל,
שבצמים חללתי השם,
ועדים השמים ממעל,
כי תמיד הייתי אשם.

ועדים השמים ממעל
שדבק בבשרי החטא,
כי אשוב ואמעל המעל,
כי עודני הבן האובד."

האחות בפתח הדלת
ראש השפילה, מחקה דמעה,
הפלה בפתח הדלת
את גדיה פכרה בדמעה.

והאב בבית פנימה
לא יצא לקראתו, לא קרב,
ניבט מן הבית פנימה
אל אחיו השוכב על הסף.

רק האם נשאה את פניה
ופניה היו קורנים:
"הני-הה אם צדיק או פושע,
ובלבד שחורמ, בני.

לעולם לא יסלח אניה,
לא סליחות הוא אגר בלב,
קומה, בני, וקבל מאביך
את ברכת חרונו האותהב."

ב

תפוחים כאלה, אומרת אמי.
היה סבא קוטף בגו באלול.
תפוחים כאלה, אומרת אמי,
לא צמחו גם בגן של שר המחו.

בן שמונים ושנים, אומרת אמי.
הוא גם בעצמו את ענפי תפוחיו.
בראש הסלם, כף אומרת אמי,
יקוף והסן בין צמרות העצים.

תפוחים כאלה, אומרת אמי...
נאני עוצמת לאט את עיני
ורואה את הגן שנטעו ידיו,
תקו לבו ורחב, כלו הוד,
מבצבץ וזורם בירק העלים.

תפוחים כאלה -

סמל התפוח - סמל אלוהי (לפי חז"ל)
הג' משה בהור

המשל האור - זמקום אלוהי
המשל האור: סמל התפוחים היפה ביותר
② היה צמח ואזק צד 410
③ צמח אלוהי, הסכיך ובלבד אלו

pi3/c
↓

o tam

strong, powerful

ג' - א
grou, sprout

2/26 - י' 2

repeat the treacherous act

he has disembarked, the sense of wandering persists in the speaker even though he has landed—at "home." Moreover, this new city has no fixed character—so the lines suggest in the allusion to the raven-crow that Noah had sent out to discover whether the flood had receded and which had come back with a negative reply. Each raven brings back tidings of a different shore:

(5) *And the travelers' knapsacks walked down the street* (6) *And the language of a foreign land* (7) *Was plunged into the Hamsin (sirocco) day* (8) *Like the blade of a cold knife.*

(9) *How could the air of the little city* (10) *Bear so many* (11) *Memories of childhood, of loves which dropped away,* (12) *Of rooms which were emptied somewhere?*

(13) *Like pictures blackening in a camera,* (14) *[They] were reversed: clear winter nights,* (15) *Rainy summer nights [of] overseas,* (16) *And dark mornings in (of) Capitals.*

Loves that withered (on the way to the new homeland) and "rooms that were emptied somewhere" (11-12) suggest far more than family and familial love. The semi-tropical climate of the strange new city inspires feelings of nostalgia, for the "clear winter nights," for the "dark mornings in [foreign] Capitals" (14-16)—far from the provincial sunny settlement—and for "rainy summer nights" (15). At the period of this poem, newly arrived artists and writers

frequently complained of the paradoxical sense of foreignness that their new homeland aroused in them, with its disconcerting landscape and the brilliant light almost painful to their eyes. As the poet David Shimoni once lamented, the snows obscure the deserts.

The effort to adjust one's vision to the strange new world inevitably produces a distortion of old-world images as they flash upon the memory. It is as though the pictures are darkened and reversed (13) by the new context in which they are recalled.

(17) *And the sound of a footstep drummed behind your back* (18) *Marching songs of a foreign army,* (19) *And it seems—if you would only turn your head—that in the sea* (20) *Your city's church is floating.*

Try as he will to avoid them, the remembered sights of the abandoned country follow him like a nemesis. How safe can he feel when the symbols of European civilization—of the army and of the church—are now pursuing him on the very shores of the city of refuge? According to an old legend, at the time of the Messiah all the synagogues of the Diaspora will return to the Holy Land. The last line of the poem, read in the light of this legend, adds a final note of danger to the series of contrasts and reversals that precede it.

— EZRA SPICEHANDLER

תל אביב 1935 (16 15) 1961

Lea Goldberg

תל-אביב 1935 • TEL-AVIV 1935 • TEL AVIV 1935

הַתְּרַנִּים עַל גּוֹת הַבְּתִים הָיוּ אִךְ
כְּתַרְנֵי סְפִינָתוֹ שֶׁל קוֹלוּמְבוֹס
וְכָל עוֹרֵב שֶׁעָמַד עַל חֹדֶם
בְּשֶׁר יִבְשֶׁת אַחֶרֶת.

Hatraním al gagót habatím hayú az
Ketornéy sfinató šel kolúmbus
Vehól orév šeamád al ħudám
Bisér yabéšet aĥeret.

וְהָלְכוּ בְּרָחוֹב צִקְלוֹנֵי הַנוֹסְעִים
וְשִׁפָּה שֶׁל אֶרֶץ זָרָה
הִיָּתָה נִנְעָצָת בַּיּוֹם הַחֲמִסִּין
כְּלֶהָב סָבִין קָרָה.

Vehalĥú barĥóv tsiklonéy hanos'ím
Vesafá šel érets zará
Haytá nim'etsét beyóm haĥamsín
Keláhav sákín kará.

אִיךְ יִכּוֹל הָאוֹיֵר שֶׁל הָעִיר הַקְּטָנָה
לְשֵׂאת כָּל כֶּף הַרְבֵּה
זְכֵרוֹנוֹת יְלֻדוֹת, אֶהְבּוֹת שֶׁנִּשְׁרָוּ.
חֲדָרִים שֶׁרוֹקְנוּ אִי-בֹוֶה?

Eyĥ yaĥól haavír šel haír haktaná
Lasét kol kaĥ harbé
Zihronót yaldút, ahavót senašrú,
Ĥadarím šeroknú cy-bazé?

כְּתַמּוֹנוֹת מַשְׁחִירוֹת בְּחוּף מַצְלָמָה
הִתְהַפְּכוּ לֵילוֹת חֶרֶף וְכִים,
לֵילוֹת קוֹץ גְּשׁוּמִים שֶׁמַּעֲבֵר לָיִם
וּבְקָרִים אֶפְלִים שֶׁל בִּירוֹת.

Kitmunót mašĥirót betóĥ matslemá
Hithaphú leylót ĥoref zakím,
Leylót káyits gšumím šemece'vér layám
Uvkarím aseylím šel birót.

וְקוֹל צֵעַד תּוֹפֵף אַחֲרַי גַּבְּהָ
שִׁירֵי לֶחֶת שֶׁל צָבָא נֶחָר,
וְנִדְמָה — אֶךְ תַּחֲזִיר אֶת רֵאשֶׁךְ וּבָיִם
שֶׁטָּה כְּנִסְיַת עִירֶךְ.

Vekól tsáad toféf aĥaréy gabĥá
Širéy léĥet šel tsvá neĥár,
Venidmé—aĥ taĥzír et rošĥá uvayám
Šatá knecsiyát irĥá.

Tel Aviv in 1935 was a small town which changed its character with every arrival of shiploads of refugees. Many of these newcomers were Europe-weary Jews who had seized hold of Zionism out of despair and who were often assailed by doubts as to whether Zionism's goals could ever be realized. The cruel brilliance of the landscape—so strange to East European eyes—exposed every doubt,

enlarged every illusion, and, above all, aggravated the frightening strangeness of the Mediterranean city:

(1) *The masts on the house-roofs were then* (2) *Like the masts of Columbus' ship* (3) *And every crow (raven) standing on their pinnacles* (4) *Announced a different shore.* The ocean does not stop at this shore. Like the sensation of motion that often stays with a seafarer after

poet on the edge of death
- why should my life be prolonged?

first ↔ last

transported
be trampled

Yibal
shilbol

stripped naked

invocation to the muse

beard

והשיר אשר לא כתבתיו

אִיזוֹ אֲנִלַת הַיְתָה לְקוֹחַ
שֶׁהַיּוֹם יֵאָרֶךְ,
שֶׁבְכוֹר הַפְּרִיחָה לֹא יִבֹּל,
שֶׁלֹּא תִרְמַס אַחֲרוֹנָתְךָ שְׁבִלִי.

20 yot
from ok

וְכִי מִי אֲנִי
שֶׁיְחִוֶּס עָלַי הַסְּתָו?

וְהַשִּׁיר אֲשֶׁר לֹא כָתַבְתִּיו
כְּאֲשֶׁר כָּתַבְתִּי שִׁירִים
עוֹד אֶזְכֵּר הַכְּרָה-הַכְּרָה
כֹּל צְלִיל כֹּל יוֹב.
וְלֹא יִכְתֹּב גַּם עִכְשָׁו.

irregular

2 iambs

אֵלּוֹ אֲזוֹ כָתַבְתִּיו, הִיָּה
אִמַּת מְעַרְטֶלֶת מְדִי.
וְאָם אֶכְתְּבוּ הַיּוֹם,
יִהְיֶה שֶׁקֶר גַּמּוֹר.

בּוֹאֵי רְדֵי אֱלֹהֵי בַת הָאֱלִים,
הַרְכִּינִי עָלַי
אֵת רֹאשְׁךָ הַמְּלָבִיחַ.
נִשְׁחַק בְּמַלְאִים -

אני לא אשיר!

שירי ששה ביוני 1967

א. מתוך מכתב

אֶהְבֶּנּוּ
הַיְתָה יָפָה לְאוֹר הַכּוֹכָבִים
קָמְלֵי בֵיתוֹ
הָיוּ שְׁחוּרִים לְאוֹר הַכּוֹכָבִים.

פְּנִיךָ
חֲרוּ כְּכֶסֶף
דָּק
לְאוֹר הַכּוֹכָבִים.

בְּנִיךָ
עוֹכְבִים בְּלִילָה זוֹ
עַל חוֹל שְׁנָצְטָנוּ
לְאוֹר הַכּוֹכָבִים.

ב. לפנות ערב על סף בית מאפל

אֵף פַּעַם לֹא שָׁמַעְתִּי
קוֹל צִפְרִים
רְבוֹת כָּל כֶּךָ.

אֵף פַּעַם לֹא רָאִיתִי שְׁמֵי שְׁלוֹם
חוֹבְקִים חֲדֵי בְרוּשִׁים
חֲרָשִׁים
וְקוֹפִים כָּל כֶּךָ.

אֵף פַּעַם לֹא יָדַעְתִּי כֶּךָ
שֶׁאֲחַרֵּי מוֹתִי
(וְלוֹ גַם בְּחַרְבָּן)
יִשְׁלַם עוֹד אֵי בָּוָה
הַנּוֹצָח בְּלַעֲדֵי.

THE TWO OF US TOGETHER, EACH OF US ALONE

שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֵד . שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֵד

Šneyhém beyáhad vehól ehád lehúd.

“שנייהם ביחד וכל אחד
לפניו חתה

יש בו בואיחאי
מא נשאלה ומי אהב

יָלְדָה שְׁלִי, עוֹד קִיץ עֶבֶר
וְאָבִי לֹא בָּא לְלוּנָה-פָּרְקִי
הַנְּדִינֹת מוֹסִיפּוֹת לְנוֹד.
שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֵד.

Yaldá šelí, od káyits avár
Veaví lo ba lalúna-park.
Hanadneydót mosifót lanúd.
Šnéynu beyáhad vehól ehád lehúd.

אֶפֶק הַיָּם מְאֵבֵד סְפִינוֹתַי —
קָשָׁה לְשָׁמֵר עַל מְשֻׁהוֹ עֲכָשׁוֹ.
מְאַחֲרֵי הָהָר חֲכּוֹ הַלוֹחֲמִים.
כְּמָה וְקוֹקִים אָנוּ לְרַחֲמִים.
שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֵד.

Ófek hayám meabéd sfinotáv—
Kašé lišmór al mášchu aššáv.
Meaḥoréy hahár hikú haloḥamím.
Kamá zkukím ánu leraḥamím.
Šnéynu beyáhad vehól ehád lehúd.

יָרַח מְנַסֵּר אֶת הָעֵבִים לְשֵׁנִים —
בּוֹאֵי וְנֹצֵא לְאַהֲבַת בֵּינֵינוּ.
רַק שְׁנֵינוּ נֹאֲהָב לְכַנֵּי הַמְּחַנוּת.
אוֹלֵי אֲפֶשֶׁר עוֹד הַכֹּל לְשֵׁנוֹת.
שְׁנֵינוּ בְּיַחַד וְכָל אֶחָד לְחֵד.

Yaréah ^{šar} menasér et heavím lišnáyim—
Bói venetsé leahavát beynáyim.
Rak šnéynu noháv lifnéy hamahanót.
Uláy eššár od hakól lešanót.
Šnéynu beyáhad vehól ehád lehúd.

אֶהְבֵּתִי הַפְּכָה אוֹתִי כְּנִרְאָה
כִּיִּם מְלוּחַ לְטַפּוֹת מְחֻקּוֹת שֶׁל יוֹרָה;
אָנִי מוֹבָא אֵלַיִךְ לְאֵט וְנוֹפֵל.
קָבְלִינִי. אֵין לָנוּ מְלֶאֶךְ גּוֹאֵל.
כִּי שְׁנֵינוּ בְּיַחַד, כֹּל אֶחָד לְחֵד.

Ahavatí hašhá oṭí kanir'é
Keyám malúah letipót metukót šel yoré;
Aní muvá eyláyih leát venofél.
Kablíni. Eyn lánú mal'áh goél.
Ki šnéynu beyáhad. Kol ehád lehúd.

The title “The Two of Us Together, Each of Us Alone” (1955) comes, as the epigraph tells us, “from a lease contract,” meaning “Both of them jointly and severally.” It is highly characteristic of Amihai to take words or phrases from legal documents, nursery rimes, folk-sayings, popular sayings, as well as from the Bible and the Book of Daily Prayer, and to set them in a new context or alter them slightly. The new

context may reaffirm a tradition, deplore it, or mock its absence or perversion. Usually a deflationary device, the slight change is sometimes merely playful; but at other times the playfulness has serious intent.

(1) My girl [darling], another summer has gone by (2) And my father hasn't come to the amusement park [lit. Luna Park]. (3) The swings continue to swing. (4) The two of us together and each of us alone.

Everything is directed towards freshness and simplicity. The words are such as any child will understand, the rhythm as easy as a 15th-century English ballad. Even the awkwardness of the rimes (*avár-park*, 1-2) adds to the ballad-like effect, charming the reader with the naive offness. Line 2 echoes a children's song popular when the poem was written: *Abale bo lalúna-park*, “Daddy, come to the amusement park.” Amihai's references to his father in his early poetry are frequent almost to the point of obsession. Here the poet regards the amusement park of his childhood as a lost Eden. Though the scene is apparently unchanged (3), everything now is different. For it is no longer a child who enters the park accompanied by his father but a grown man with a girl, the new object of his love. And, as line 4 remarks, the two of them form part of the total human condition of separateness and loneliness.

(5) The horizon of the sea loses its boats— (6) Hard to keep (hold onto) anything now. (7) Behind the hill the soldiers waited. (8) How much in need of mercy are we. (9) The two of us together and each of us alone.

Though the scene is that of the lost Eden of his childhood, its meaning has been totally altered. The boats disappearing beyond the horizon not only suggest loss and transitoriness but, as line 7 makes clear, they are sailing off to war. And some of the erstwhile children have turned into soldiers, adults who lie in ambush and who kill. To many readers familiar with the smallness of the territory of Israel, the first three lines of this stanza may convey the sense of an entire country transformed (from sea and coastal plains to hills of the border) into a state of war.

(10) The moon is sawing the clouds in two— (11) Come, let's go out to a joust of love. (12) Only the two of us will [make] love between (before) the two [armed] camps. (13) Perhaps it is still possible to change everything. (14) The two of us together and each of us alone.

Though everything, even the sky, is striving toward divisiveness, perhaps an act of love, publicly performed, may yet redeem the world.

The phrase *ahavít beyndyim*—“joust of love” is an invention of Amihai's based on *milḥemet beyndyim* meaning simply “duel” or “joust.” But it has an echo of *iš beyndyim* with its two meanings: “champion” and “go-between.” Hence, the “joust of love” implies that the two lovers are champions whose individual “war” will obviate the need for a general armed struggle. They are also conciliators, intermediaries, and their love the arbitrating act that may bring about peace. And yet the word *uláy* (“perhaps,” 13) dominates the stanza.

Even the affirmation that follows is essentially a cry. The poet asks little more of his love than help to endure. He knows, though he pretends for a moment that it has performed its transforming miracle, that it will not redeem. (15) My love, it would seem, has changed me (16) As the salt sea [is changed] into the sweet drops of the first rains. (17) I am brought to you slowly and [I] fall. (18) Receive (accept) me. We have no redeeming angel. (19) Because the two of us are together. Each of us is alone.

If the opening affirmation—“My love apparently has changed me”—is clearly qualified by the third word, the transforming miracle as a whole has inherent limitations as well. For in a world without transcendence, how can two people save themselves from all that surrounds and engulfs them, capable as they are of no more than personal, individual action? Line 17 tells us that the speaker has been “brought” to his beloved and that he “falls.” The latter verb describes more than the human body in its movement toward an embrace. It tells also of a descent from a world of faith in which angels might have redeemed (18) two lovers and a world in strife.

The change in punctuation of the refrain deepens the impact of the irony, as the two half-sentences—“the two of us together, each of us alone”—divide. The first half declares (it is a complete statement only grammatically) that the lovers are together; but an isolated and chilling counterstatement follows: “Each of us is alone.”

העננים הם המתיים הראשונים

העננים הם המתיים הראשונים.

אבנים בשולי הנאדי

הם האחרונים.

כמה זמן עבר ביניהם.

שתקנו בעקשנות. האלמנו. אבן

האדמה צריכה לומר את הכל

בתקורת מטר ושמש. את

כל שהיא יודעת: עשב, רקפות.

פרחים אחרים; והעשב ייבש וקוצים יעלו.

קל הנה לנו לאהב אלו רצוני.

לשפני האהבה פרושות ככופים

והמנות מקפל במטוסים

בתוך האניה הנושאת אותם. קל הנה לאהב:

ואיני יודע אם תהנה לנו הודמנות נוספת.

שווי המשקל יפרע. פרשת המים לא תדיק בתלחה.

השעון יתבלבל בתלמידים שלמדו בעל-פה ושכחו.

ולתוף ההסטוריה המצגת בבתי הנכות

יפרץ החם הנורא, קשתשומרים

לא יוכלו עוד להתחנן את הדלתות הכבדות.

והתחומים יטשטשו.

רק המנות דורש מאמני לדיקו;

את תחומיו השחורים אין לעבר.

ולנו נשאר למלא את השטחים הריקים

בצבע, כילדים. פר של ציור

לפני ראש אלהים המשנית.

אמי אפתה לי את כל העולם

אמי אפתה לי את כל העולם

בטובות מתוקות.

אהובתי מלצה את חלונני

בצמחי כוכבים.

והנענעים סגורים בי כבועות אורי

בכפר הלחם.

מבוחן אני חלק ושקט וחום.

העולם אוהב אותי.

אף שקרי עגוב כומא בבצה המתנבשת והולכת -

כל הצפרים הנדירות (רפוחות הנצצה)

נסות ממני.

beautiful feathered

perfectus need

כ"א חז"ל כחולין כ"א ה"ב

הנ"ל ה"ב כחולין חז"ל

חז"ל כ"א חז"ל כחולין כ"א ה"ב

חז"ל כ"א חז"ל כחולין כ"א ה"ב

ואנו סברנו שהוא אכזר.

בגלל שצרותיו הפרועות.

ובמשך כל הזמן יפסק דין

ומכונות-היריה של הכרעות והחלטות

יורות באש ישרה ופוגעות בכלבים.

בגדי, ברות הקטנה וגם באלה

שאנים מסמנים במספרים.

והכל מקרה. כמו נבנית בית, בשפתאם

מוציאים חומות שבורות וחרסים: עיר

עתיקה מתקלפת והרקיע שוכח ונסוג

אל מאחורי הכוכבים שושארו לחפות על נסיגות

או למשל, בשאבי מת

ונטלו אותו ממקומו ונשאר מקומו ריק

כמו בור באמצע הכביש, קשמכסה הפךול

מוגרם. ואלהים לבוש סרבל עבודה כחל

ירד לשם לתקן. והגר על

הרצפה עמד כמנוחה לתנהיר את ההולכים

והמלים האחרונות התנגלו

לאטן להיות אחרונות

מתחת לתקנת תקרת הלילה.

אולי או היתה הודמנות

לאהב ולהשאר.

אבל עכשו הזמן נעשה שקט ואפל

לדינו כמי זמל ליד דפנות האניות

שעננו זמן רב מדי.

כמו כן לא תעור לנו ההתנאלות

על האחור או על השקחה.

השמים שוכחים.

ואנו כגבעולי פרחים באגרטל,

צרוכים למטה באפלה,

וצר לנו. ולמעלה, מעל לשפת הכלי

שמי פרחים פתוחים. ולכל אחד פרח

משלו, אף מי מאמנו ידע זאת, בצר.

באפלה, תה ליד זה. וקרובים למנות.

שופטים מתים סוכבו וְגַלְיָ וְזָמַן.
בַּעַת יֵצֵא לַחֲפֵשׁ אֲתוֹנוֹת.
שְׁאוֹנֵי עֶכְשׁוֹ מְצֹאֵתִי.
וְלֹא אֲדַע לְטַפֵּל בְּהוֹ.
הוּ בּוֹעֲטוֹת בִּי.

* המלך שאול נאני *

[א]

נָתַנּוּ לוֹ אֶצְבַּע וְלָקַח אֶת כָּל הַיָּד.
נָתַנּוּ לִי יָד וְלֹא לָקַחְתִּי אֶפְלוֹ וְנָתַתִּי.
בַּעַת לְבִי הִתְאַזְּנָה בְּהַרְמַת רַגְשׁוֹת רֵאשׁוֹנִים.
הִתְאַזְּנָה הוּא בְּקִרְיַעַת שְׁנָרִים.

דְּפִיקוֹת דְּפָקִי הֵיוּ כְּטַפּוֹת מִבְּרֹז.
דְּפִיקוֹת דְּפָקוֹ כְּהַלְמוֹת פְּטִישִׁים בְּבִגְדֵי חָדָשׁ.

הוּא הָיָה אָחִי הַיָּדוּל
קִבְּלֵתִי אֶת בְּגָדָיו הַמְשֻׁמָּשִׁים.

[ב]

רֵאשׁוֹ כְּמִצְפֵּן תְּמִיד יוֹבִיל
לְצַפּוֹן הַמְחַלֵּט שֶׁל יַעֲדוּ.

לְבוֹ כְּשַׁעוֹן מַעוֹרָר
מִכֶּנֶן לְשַׁעַת הַמְּלוּכָה.
כְּשֶׁכֶּלֶם יִישֹׁנָה הוּא יִצְעַק
עַד שֶׁכֶּל הַמְחַצְבוֹת תִּהְיֶינָה צְרוּדוֹת.
אָף אֶחָד לֹא יִפְסִיק אוֹתוֹ!
רַק הָאֲתוֹנוֹת חוֹשְׁפוֹת שְׁנִים צְהָבוֹת.
בְּקִצָּה דְרָכָו.

[ד]

אָנִי עֵינִי,
מִטְהִי הִיא מְלוּכוֹתִי.

שְׁנֵתִי הִיא צְדָקוֹתִי,
תְּלוּמִי, פֶּסֶק הַדָּוִן.

תְּלוּמִי אֶת בְּגָדֵי עַל כֶּסֶף
בְּשִׁבִיל מְחָר.

הוּא מְלָה אֶת גּוֹלוּכָתוֹ
בְּמִסְגֵּרַת וְעִם זֶהב
בְּקִיר הַשְּׂמִימִים.

וְרוֹעֲמוֹתֵי קִצְרוֹת, כְּחוֹט קִצְרֵי מְדִי
לְקִשֵׁר תְּבִילָה.

הֵיוּ שְׁלוֹם

הֵיוּ שְׁלוֹם, כְּנִי אֶת וְכִבְרֵי כְּנִי וְכִבְרֵי.
נְדוּד עוֹלָה מֵאוֹב; וְעָף וְעָף.
כְּנִי חַיּוֹת, כְּנִי מִיָּם וְכִנֵּי לָכֶת.
וְנִצֵּר לְחַיּוֹת, כְּנִי חַיִּים, כְּנִי טָף.

לֹא לָנוּ שׁוֹב שְׁעָה שְׁעָה נֹכַח לְנִשְׁת׃
לֹא לָנוּ לְהַיָּד: עֶכְשׁוֹ, עֶכְשׁוֹ.
שֵׁם שֶׁל רֹחוֹת הַיָּד לָךְ, פַּעַם אֲשֶׁת
הַכּוֹנֵנִים וְכַנּוֹת מְרָאָה וְסִתּוֹ.

כִּי מָה שְׁלֹא הִבְנוּ, הוּא וְזִמְרָנוּ יַחַד.
דוֹרוֹת נְחֻשָׁה, כְּנִי הַסְּרוּגִין.

וְלֹא שְׁלֵי עוֹד, לֹא מִסְּעוֹנָת.
סְגוּרַת פְּטוּמוֹת, אֲבָנִים, פִּיזוֹת, בְּרִיגִים.

לְכֹן שְׁלוֹם לָךְ, לְעוֹלָם לֹא נִרְדָּמָת.
שֶׁהַפֶּל הָיָה בְּדָבְרֵנוּ, שֶׁהַפֶּל שֶׁל חוּל.
מִכָּאן וְלִהְבֹּא אֶת מִחְלָמָת
לְתַלּוּמוֹת שְׁלָךְ: מִבֵּל וְכָל.

הֵיוּ שְׁלוֹם, צְרוּרוֹת וּמְנוּדוֹת הַמְּנוֹת.
חוֹטִים, נוֹצוֹת, בְּלִיל מְשֻׁכָּן. מְשֻׁכָּן שְׁעָר.
כִּי מָה שְׁלֹא יִהְיֶה, אָף יָד אֵינָה כּוֹתֶבֶת.
וּמָה שְׁלֹא יִהְיֶה שֶׁל עָף, לֹא יִזְכֵּר.

* אל מלא רחמים

אל מלא רחמים,
אלמלא האל מלא רחמים
היו הרחמים בעולם ולא רק בו.
אני, שקטפתי פרחים בהר
והסתפלתי אל כל העמקים.
אני, שהבאתי גירות מן הגבעות, *hills*
יודע לספר שהעולם ריק מרחמים.

* אני שהייתי מלך המלח ליד הים,
שעמדתי בלי החלטה ליד חלוני.
שספרתי צעדי מלאכים,
שלבתי הרים משקלות כאב
במתחריזת הנוקאות.

weight -
lifter

אני, שמנשתי רג בחלק קטן
מן המקלים שבמלון. *המטור*

אני, שמכרתי לפתור חידות בעל כרחי
יודע כי אלמלא האל מלא רחמים
היו הרחמים בעולם
ולא רק בו.

passive role of the poet

האינסקור לה תבניות

השיר הוא משחק מלים

קולור, א, 14 ראי את -5 המדעים הנדושים תחת השם רבני
15 הנה ניצוח מוח (16) ראי את היבט אבנא ניצוח

קולור, א, 14 ראי את -5 המדעים הנדושים תחת השם רבני
15 הנה ניצוח מוח (16) ראי את היבט אבנא ניצוח

15 14 ק

תניף ומותף, אבי
תניף ומותף, אבי
מנחמים לי על כתפנים.
אשתי תקטנה תביא
לנו מים.

בא נשמה, אבי,
לספרהי, לאידיאות,
שתיית קנאי
ועכשו איני מקנה עוד.

פיה הפתוח, אבי,
שר ולא שמעתי
האילן בתצור
ולא נדעתי.

רק הליכתה, אבי,
עוד ברגמי מהלכת.
פעם היית מלוי,
עכשו אני מלנה.

April

iambic pentameter

הבנת הנושא והמשל

Lea Goldberg

1952

HAMSÍN OF NISÁN · HAMSÍN ŞEL NISÁN · חמסין של ניסן

a	אָבן אַדע, זױ יום ללא תמורה	Aḥén edá, zé yom leló tmurá	
a	ולא נפל דבר ולא ארע	Veló nafál davár veló érá .	
b	ולא נקדיל בינו לבין ימים	Veló ya'díl beyno levéyn yamím	
a	ציון ואות אשר מטוב עד רע.	Tsiyún vaót ašer mitóv ad ra.	
b	ורק לשמש ריח של יסמין.	Verák lašémeš réaḥ šel yasmín,	} <i>synesthesia</i>
m	ורק לאבן קול של לב פועם.	Verák laéven kol šel lev poém,	
n	ורק לערב צבע של תפוז.	Verák laérev tséva šel tapúz,	
d	ורק לחול שפתים מנשקות.	Verák laḥól sfatáyim menašqót.	
c	איך אזכרנו, אלמוני סתמי.	Eyḥ ezkerénu, almoní, stamí,	
c	איכה אשמר חסדו הפתאומי.	Eyḥá ešmór ḥasdó hapit'omí,	
d	איך אאמין שיום אחד היה	11 Eyḥ aamín şeyóm ḥád haya	
c	כל ניד וריח עצם מעצמי?	Kol nid veréaḥ étsem meatsmí?	
p	כי כל אילן היה מפרש רוטט.	Ki kol ilán haya mifrás rotét,	<i>movement!</i>
d	ולדממה עינים של ילדה.	Velidmamá eynáyim šel yaldá,	<i>VELE</i>
q	ולדמעות נוחות הלב לוב.	15 Velidmaót niḥóah halivlúv	
r	ושם העיר כשם אהבתי.	Vešem haír kešem ahavati.	

LD

LA

EYKIT

movement!

VELE

4-1 לא שני - אינני מואת, מואת אלוך
 5-8 ה מכה המואת = סמלי איכה -
 11-12 ה מכות מואת
 13-16 VELE = הן לא הוות המואת
 וזה קופה ה הפנימה / או ה המערה זעמי אלוכה

short phrases

In an enthusiastic essay on Avraham Ben Yitshak (pp. 50ff.), whose views had deeply impressed her, Lea Goldberg recalls the older poet's description of an arrested flash of perception: "I remember standing at the entrance of a house, on a staircase. The house was built of wood and painted green. The sand that covered the porch steps was made up of small bits of colored glass . . . They possessed the magic of a summer's evening and I knew that only once in my life would I see such a sight."

For Lea Goldberg such a moment of insight contains the essence of youth in the ever flowing stream of time. It arises out of ordinary phenomena—an orange, a peasant girl, a fragment of memory—to flash upon the dark screen of human consciousness in a sudden moment of grace. Such a moment, flashing upon the poet quite without warning, and on a day that was only "anonymous and drab" (9), is celebrated in the present poem. "Hamsín," the name given to the hot desert wind that frequently lashes Israel, is an Arabic word meaning "fifty," folk meteorology insisting that there are fifty

hamsinim a year. This Israeli equivalent of the sirocco is often gritty with sand. Its devastating heat tries the temper and nerves; the bright haze intensifies the nuances of color and light. A combination of restlessness and acute sensitivity pervades the lines of this lyric about the *hamsín* in the month of *Nisán*, which is approximately April.

(1) Indeed I know this is a day without [any] change (counterpart) (2) And nothing fell (took place) and [nothing] happened. (4) And no mark, no omen [lit. ranging from good to evil] (3) Separates it from [other] days. The word *tmurá* (1) means both "change" and "counterpart." Thus the entire poem is present in the opening line with its double resonance.

THE TREE SINGS TO THE RIVER

1945

HAÉTS ŠAR LANÁHAL · הַעֵץ שָׂר לַנַּחַל

1	אֲשֶׁר נִשָּׂא אֶת סִתְּוִי הַהוֹב,	Ašér nasá et stavi hazahúv,
2	אֶת דְּמִי בְּשִׁלְכַת גֵּרָף,	Et damí bešaléhet garáf,
3	אֲשֶׁר יִרְאֶה אֶבְיָבִי כִּי יֵשׁוּב	Ašér yir'e aviví ki yašúv
4	עַם תְּקוּפַת הַשָּׁנָה אֵלָיו,	Im tkufát hašaná eláv,
5	אֲחִי הַנַּחַל, הָאוֹבֵד לְעֵד,	Ahí hanáhal, haovéd laád,
6	חֲתָדָשׁ יוֹם-יוֹם וְאַחַר וְאַחַד,	Hehadás yom-yóm, veaḥér vechád,
7	אֲחִי הַזֶּרֶם בֵּין שְׁנֵי חוֹפְיוֹ	Ahí hazérem beyn šney ḥofáv
8	הַזֶּרֶם כְּמוֹנִי בֵּין אֶבְיָב וְסִתְּוִי.	Hazorém kamóni beyn avív ustáv.
9	כִּי אֲנִי הַנֶּנְצָן וְאֲנִי הַפְּרִי,	Ki aní hanitsán vaaní haprí,
10	אֲנִי עֲתִידִי וְאֲנִי עֶבְרִי,	Aní atidí vaaní avarí,
11	אֲנִי הַנּוֹעַ הַעֲרִירִי,	Aní hageza haarirí,
12	וְאַתָּה — זְמַנִּי וְשִׁירִי.	Veatá—zmaní veširí.

Our two lyrics are from five "River Songs" which bear the superscription "The Choir of Small Voices," a literal rendering of line 6 of the first of Verlaine's "Ariettes Oubliées." The first poem distinguishes the river from the stone. "I," sings the river, "am the ephemeral and she [the stone] is the permanent (existent). She is the mysteries of creation, and I their revelation . . ." We are presented with a "masculine" and a "feminine." Dynamic and everchanging, the river is the masculine element of "Becoming," in contrast to the stone, which in its stability suggests "Being." The poet is equated with the river—with change and becoming. In the verse before us, however, a new speaker appears: the tree. The tree addresses the river:

(1) [He] who carried my golden autumn, (2)

Swept away my blood with the leaf fall, (3) [He] who shall see my spring when it returns (4) To him with the turning of the year,

(5) My brother the river, who is forever lost, (6) New each day and different and one (one and the same), (7) My brother the stream between his two shores, (8) Who streams as I do between spring and autumn.

(9) For I am the bud and I am the fruit, (10) I am my future and I am my past, (11) I am the solitary tree trunk, (12) And you—are my time and my song.

The river is not changed by the seasonal cycles as the tree is changed, for the river is an external phenomenon which reflects what goes on within the tree, carrying away the leaves that the tree casts off. The river, then, is process: it is movement and time; and yet, though in constant flux ("new each

day and different"), it remains a unity ("one and the same").

The tree experiences the cyclic changes to bud and to fruit: it is its own future and past (9, 10). But future and past can reflect themselves only upon the river and they express themselves by means of the river. Thus, the river is the poem. The tree is the internality that creates, the process, that makes itself known on the river of time.

The reader will find much of interest in the rhythm of the poem. Though the meter is predominantly anapestic, the first two feet of lines 1, 3, 5, 7, 11 are iambic. And the stress is placed upon (1) *He who carried*, (3) *He who shall see*, (5) *My brother the river*,

(7) *My brother the stream*. Then a shift of stress occurs in line 8, where the word *kamóni* ("like me") breaks the regular meter of the anapest.

The complete omission in 8 of the strong *h* sounds that pervaded lines 5, 6, 7 draws attention to the sonal softness and flow of *hazorém kamóni beyn avív ustáv* ("Who streams as I do between spring and autumn.").

The rhythm of the last stanza quickens into a staccato close. The single rime, the assonance, and the vowel brevity contribute to the clipped gait. And again, the break in the regular anapest of line 12 stresses the summarizing remark: *Veatá—zmaní veširí*, "And you—are my time and my song."

אתה השר על דוי
פיטן בין פיטנים.

הגיפו התריסים.
סגרו חלון נחלת.

אני יצאתי מדעתי מהסופה הזאת!
היא אמא יקרה
בכי בכה לילד:
התעוהו לבלי שוב דרכיו הנלוזות.

אני אצא
אני אצא אליך המולדת
בראש כבוש תוך צוארון מורם.
אני אשק בלי-גיב כנף-ושריף המורדת
ובקלמוסי רגלי אחרת לי:
להדם!

אמא יקרה
את עניה - אני יודע.
אך זה קנף תמים
וכף-יך חמה.
אני אבא אליך שחוח ויגע
לטבל בדמעתך את פת הנחמה.

beginning of the process

raise

אמא יקרה
רק צפרים לעוף יגביהו
אולי גם סבא זיל בפללו
אחד-דד --
אני - כל משעולי אליך האצבעות.
למקור התנחומין
זה בנד פושט היד.

זה בנד מרדף מיה.
זה בנד עודנו נער
וכבר משול היה לאיוב בין רעיו.
היא אמא יקרה
כשני עורכים בסער
נצים בנשמתו
מולדת ורעב.

ביום - תסלה על פת.
בלילה - תהימנה
סופות-מולדת פה כרובות תנים.
אני שומע קול קורא אלי:
בא הנה

אני = אבני
הנחמה

unity
↓
division

fight

איש כול, להמא
אנשים תו
Jackals

whose voice is this
and what is the tone?

crooked

הוא בנס הנישי
ידיו

inscribe

בתקום קולו לה הסבא

bent over,
humbled, weary

לא היו צבים מחולס

נשאו לו בנס נשים = האסרו באכזריות יקראו מלא

צבים זכרי ← זכרים בסע ← גור בנס הנשי ← הצבי מנגן זמן קצת

The old women caress the boy but he stares at them and sobs—the poem does not indicate why—perhaps out of fear, perhaps out of repulsion as he looks upon old age. In any event, the love-need of the old women fails to obtain his response. Life's beginning and life's end are anything but a perfect cycle.

The child is not understood and the night is like that child: they darken the poem. The old women slip away, leaving the scene to a stillness which is interrupted and defined by the hawk's circling of another sort: it is no longer merely terror but an inexplicable failure of meeting, of understanding. The failed encounter ends in a symbol of its meanings that the Hebrew *ilavón*—a typical Shlonsky recasting: “shame-wretchedness-insult”—suggests but does not define.

Old age has frightened childhood, tries to

caress it, meets with sobs, and turns its back on it—and yet the poem also contains a sense of resignation. This is conveyed largely through the form: four stanzas, two of which (2,3) are the traditional quatrains, riming *aabb*. Placed in the center of the poem, these four-line stanzas contrast with the five-line stanzas, which rime as *aa-x-bb*, the repeated words *vehás saviv* (“and silence all around,” 3, 16) breaking the pattern. In these stanzas the rimes are almost identical. First: *halaván/ nihehán—haáyit/ habáyit*; the second: *muván/ halaván—keáyit/ habáyit*.

This formal quality of the poem gives it stability and balance. The intervening middle lines of the first and last “framing” stanzas do not disrupt. They act as a cesura to underscore the suggestion of the lines.

— LEA GOLDBERG

1947

נדב

bereavement

ד'ניח ג'קומה א'ל'ס'ק

על דעת עינין שראו את השכול
 ועמסו ועקות על לבי השחוח
 על דעת רחמי שהורוני למחל
 עד באו ימים שאימו מלסלח
 נדרתי הנדר: לזכר את הכל
 לזכר - ודבר לא לשכח.

weary b carried taught

reproof, chastisement

to my Temple gate
 or twig

דבר לא לשכח - עד דור עשירי
 עד שך עלבוני עד כלם עד כלתם
 יכלו כל שבטי מוסרי.
 קונם אם לריק יעבר ליל הזעם - I swear not to
 קונם אם לבקר אחזר לסורי in vain
 ומאום לא אלמד גם הפעם.

poetic - all-of-them
 humiliation