

מתוך אחרית דבר לספר "לאה גולדברג: כל הסיפורים", בעריכת גדעון טיקוצקי וחמוטל בר-יוסף, ספרית פועלים, 2009

הסיפורת הבדייונית של לאה גולדברג (1911-1970) היתה ערוץ משני ביצירתה, שנע במקביל לאפיק כתיבתה המרכזי – השירה. ערוץ זה עלה אל פני השטח פעמים ספורות בלבד, בעיקר כשפרסמה את רומן המכתבים "מכתבים מנסיעה מזדומה" ב-1937, ובהמשך – את הרומן "והוא האור" ב-1946, אולם הוא ליווה את לאה גולדברג בהתמדה ובאינטנסיביות ברוב שנותיה: החל מילדותה ועד סוף שנות השלושים לחייה (הן סוף שנות ה-40). אם נכלול את יצירותיה בתחום הדרמה במניין הפרוזה שלה, הרי שכתבתה בערוץ זה נמשכה עד המחצית השנייה של שנות ה-50.

יומניה של לאה גולדברג בת העֶשְׂרֵה מלמדים עד כמה היתה כתיבת סיפורת מרכזית עבורה באותן השנים: בהיותה בת שתים עשרה – שלוש שנים בלבד אחרי שהחלה ללמוד עברית – היא כותבת מעשייה ציונית קצרה בשפה זו, "המדורה" שמה, וכעבור זמן קצר – סיפור ששמו 'התפילה', אודות נערה הלוקחת את אחיה הצעיר להאזין לנגינת 'Ave Maria' דווקא בערב שבת; באוגוסט 1924, והיא בת שלוש עשרה, מציינת גולדברג שכתבה בחודש החולף "שלושה סיפורים עבריים ואחד רוסי"; חודשיים לאחר מכן היא קוראת לאמה מעשייה ששמה 'שיר ערש' ומופתעת מתגובתה הצוננת ("אולי יען כי היא אינה מבינה עברית", מנחמת הבת את עצמה); ובגיל שש עשרה היא כבר מתכננת לכתוב רומן, "עלי אדמות" שמו, אך עד מהרה נואשת מכך, "למען לכתוב רומן צריך להתבגר, והרבה הרבה לדעת ולשלוט בשפה. כל זה אין לי לעת עתה".¹ כשם שהיא עוברת אז במהירות מכתבת שיר לחיבור סיפור כך היא נעה בטבעיות מן העברית אל הרוסית.

האם בנסיבות אחרות עשויה היתה אפוא לאה גולדברג, המוכרת לנו כמשוררת עברית, להיות סופרת הכותבת ברוסית?

במציאות הפוליטית (מרובת הלשונות) של תקופתה ושל בית גידולה – בביתה דיברו רוסית, אביה היה יידישיסט, אמה לימדה אותה גרמנית – השערה זו אינה משוללת יסוד. מעיד על כך, לדוגמה, המקרה של יצחק-איסאק פֶּאָבֶל, בן למשפחת סוחרים יהודים שנולד באודסה בתקופת פריחתה כמרכז תרבות עברית ויידיש, התחנך על ברכי העברית (ואף היה קרוב לחוג "האוקטובראים העבריים" שם), כתב את סיפוריו הראשונים בצרפתית ולבסוף הפך לסופר רוסי. במקרה של גולדברג, דומה שהספרות העברית והתרבות הישראלית חבות את עצם היותה דווקא יוצרת עברית לוועד הורים נמרץ אחד, זה של בית הספר הרוסי למסחר בקובנה, ליטא. אמה של לאה גולדברג רשמה את בתה לבית ספר זה, שהיה אחד ממוסדות החינוך היחידים בעיר בו הונהג יום לימודים ארוך, כדי שתוכל לעבוד בבקרים כפקידת בנק. לאחר שלאה גולדברג בת התשע עמדה בהצלחה בבחינות הכניסה לבית הספר, באוגוסט 1920, ועד ההורים הודיע במפתיע, ימים אחדים לפני תום החופש הגדול, כי בית הספר – שתשעים אחוז מתלמידיו היו יהודים – יהפוך

¹ "יומני לאה גולדברג", ערכו והכשירו לדפוס: רחל ואריה אהרוני, ספרית פועלים, 2005, 2.6.1923, 13.7.1923, 3.8.1924, 22.10.1924 ו-2.12.1927. אלה מקצת העדויות ביומנים באותה תקופה ליצירתה בפרוזה.

לגימנסיון עברי. כך נקשרה לאה גולדברג, שעד אז כמעט לא ידעה צורת אות עברית מהי, במהפכת התרבות העברית והציונית.² כעבור שש שנים כתבה התלמידה בת החמש עשרה ביומנה:

מצבו הרע של הסופר העברי אינו סוד בשבילי. עוניו ואי-פרסומו זוהי מעשייה ישנה. לכתוב לא עברית – אחת היא בשבילי, כאילו לא לכתוב לגמרי. ובכל זאת אני רוצה להיות סופרת, בכל זאת בזה אני תולה את עתידי ואת כל חיי, זוהי מטרתי היחידה, ואם אני לא אגיע אליה, אם אין לי כישרון, אז אחת היא לי מה שהחיים יעשו ממני. מבלי להיות סופרת, אין כבר ערך בשבילי לשום דבר. (3.9.1926)

גולדברג בחרה אפוא בעברית כשפת היצירה הבלעדית שלה. אך נותרת בעינה השאלה: מדוע היתה גולדברג למשוררת ולא לסופרת?

מבלי להיכנס לעובי קורת השיח התיאורטי בדבר ההבדלים בין השירה לבין הפרוזה, יש להעיר תחילה, שההבחנה הלשונית – ולא אחת גם המושגית – בין המונחים "משורר" ו"סופר" היתה יותר מטושטשת בזמנה של גולדברג. שנית, מן התיאורים המצויים בידינו על ילדותה של המשוררת (דוגמת זה שבפתח המונוגרפיה שחיבר אודותיה טוביה ריבנר) ברי שנמשכה מקטנות לריתמוס ולצליל יותר מאשר לעלילה ולתיאור האפי: "בשבילי חריזה ומשקל הם דברים טבעיים מאוד", אמרה בריאיון שנערך עימה ב-1960, "התחלתי לכתוב, אפשר לומר, עוד בטרם ידעתי קרוא וכתוב, בהיותי בת חמש. החרוז והריתמוס היו אז עניין טבעי מאוד. החרוז איננו מטיל עלי קשיים או חובות מעיקים. אולי משום כך אני מיטיבה לכתוב שירה מפרוזה".³ ושלישית, גולדברג היתה במהותה, בשורש נשמתה, משוררת: "זוהי לא בלבד טכניקה אחרת, זוהי הרגשת עולם אחרת", כתבה, כשנדרשה להבדלים שבין הפרוזה לבין השירה.⁴

שירה הראשון של לאה גולדברג ראה אור כשהיתה כמעט בת שש עשרה, בפברואר 1927 ("מזמור לאור", בדו-שבועון העברי-ליטאי "נתיבות"); סיפור ראשון פרי עטה פורסם רק כעבור שנה וחצי ("הנערה בת השלוש העשרה", גם הוא ב"נתיבות"); סיפור זה נדפס כאן לראשונה מאז, בעמ' 11-13). כאשר בוחנים את פרסומיה של גולדברג עד סוף שנת 1930 מתחוויר, שסך הסיפורים הקצרים שפרסמה בשלוש השנים הללו אינו נופל בהרבה מסך שירה בדפוס. אלא שנתון כמותי זה יש בו כדי להטעות, משום שמרבית יכולה הסיפורי של גולדברג בתקופה זו היה, אם להשתמש בדבריה שלה שנאמרו בהקשר אחר, "פרוזה שירית השומרת על נתוניה הליריים, על מנגינת הלב הסמויה המתבטאת אך במקרה שלא בשורות קצרות וקצובות".⁵ מדובר בשבעת הסיפורים הראשונים המכונים כאן, שגולדברג פרסמה אותם בשנת לימודיה האחרונה בגימנסיון העברי

² להרחבה על כך, ראו: גדעון טיקוצקי ויפעת וייס, 'הצעירות מן הגבולות' – אחרית דבר לספר "נערות עבריות: מכתבי לאה גולדברג מן הפרובינציה, 1923-1935" בעריכת יפעת וייס וגדעון טיקוצקי, ספרית פועלים, 2009, בייחוד עמ' 211-222.

³ גליה ירדני, "טי"ז שיחות עם סופרים", ההסתדרות הכללית של העובדים העבריים בארץ ישראל, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 1961, עמ' 124. הריאיון נערך ב-1960 ונדפס לראשונה ב"מאזנים" ("סופרים בעל פה: לאה גולדברג"), כרך יב (לה), חוברת ד (רד), אדר תשכ"א, מארס 1961, עמ' 288-292. הפיזור כאן ובכל המובאות בהמשך – במקור.

⁴ לאה גולדברג, "הפרוזה של פושקין", "על המשמר", 25.1.1952, עמ' 5. הפיזור כאן ובכל המובאות בהמשך – במקור.

⁵ "הפרוזה של פושקין", שם.

ובמהלך לימודיה באוניברסיטת קובנה (היא למדה שם שפות שְׁמיות, היסטוריה כללית, גרמניסטיקה, ספרות רוסית ופילוסופיה במשך ארבעה סמסטרים).

שבעת הסיפורים מתייחדים בפיוטיות (לעתים יתרה) הניכרת הן בדימוייהם (למשל, "פרפרי שלג ראשונים היו יורדים מן השמים והיו מפרכסים באוויר והיו מתרפקים על הארץ" (24); הן בעולם נושאייהם (אהבות נכזבות עומדות במרכז רובם, והן מוצגות בדרך כלל באופן סנטימנטלי); והן בשפתם המליצית, שמקורה בנורמות הלשוניות של תקופתה ובידע הלשוני המוגבל של גולדברג בשעתה. הסיפורים נעים בין ייצוג ריאליסטי לבין ייצוג פנטסטי-אלגורי: בצד תיאור מוחשי של אֵם אכולת נקיפות מצפון הממהרת לשוב אל בְּתה מהצגת תיאטרון (בסיפור "לבטי אם"; נושא זה יעמוד לימים בבסיס המחזה הראשון של גולדברג, "יום בחלון", מ-1938) או של נערה בת שלוש עשרה שסיפור אהבתה הראשונה מוביל לחשיפת סוד אהבתו הראשונה של אביה, מופיעות כאן אגדות (גולדברג היא שהעניקה להן כותרת מְשנה זו) – על אשה המוצאת את אהובה לאחר חיפוש ממושך ("סתיו"), על משורר הנמנע מלשיר את שירו ("הקמצן") ועל נסיכה המגדלת שושני פלא ("גן השושנים").⁶

אפשר לזהות בסיפורים המוקדמים הללו את עקבות הספרים שהרשימו את גולדברג הצעירה, בעיקר את השפעת יצירתו של הסופר הנורבגי קנוט האמסון (הספרות הסקנדינבית זכתה בשעתה לפופולריות רבה: גם עגנון הצעיר נשבה בקסמיה) ואת החותם הבל יימחה שהותירה בה הפרוזה של אורי ניסן גנסין. "נמשכתי אז בעיקר אל השירי שבפרוזה הזאת", כתבה לימים על התוודעותה ליצירת גנסין, "ואל אותה תוגה אימפרסיוניסטית שדיברה אז אל לב אחת, שהיתה קוראה בהתלהבות את ה'מסתורין' של האמסון".⁷ השפעת גנסין על גולדברג הצעירה ניכרת לא אחת גם ברמה המילולית: כך למשל, כאשר גולדברג כותבת, "השמים היו חתיכת עופרת גדולה אחת" (24) קשה שלא להיזכר בדברי גנסין בפתחת סיפורו "בינתיים", "מייד אחר הפסח כבר היתה שוב תלויה כגיגית עופרת קהה וכבדה", או בפתחת סיפורו "הצדה", "למחרת דווקא היה יום עופרת". גולדברג הצעירה, אשר לא אחת מכנה ביומניה את קובנה עירה בשם "אורות חזירים",⁸ ודאי היה קל להזדהות עם התיאורים הלא מחמיאים, בלשון המעטה, שחולק גנסין לעיר הקרתנית בנובלות העיקריות שלו. ייתכן שסלידתה של גולדברג מעירה-שלה מצאה את ביטוייה בסיפור "גן השושנים" – זאת אם מזהים את עיר החרושת שבאגדה עם קובנה, ואת דמותה של הנסיכה, המגדלת שושנים פלאיות – עם המחברת עצמה, הכותבת שירים. שלוש פעמים בשנה, בימי החגים, כך מסופר שם, נהגה הנסיכה להשליך מקצת יבול שושניה אל ההמון מעבר לחומה הבצורה של גנה, וכך נשמר הדו-קיום שבין ההמון הבער והדל לבין הארמון העשיר והמסוגר. עד שפעם אחת באה בצורת ופרעה את סדרי המקום: ההמון פרץ אל הארמון וגנו ודרש מן הנסיכה לגדל את פרחי הפלא על החלקות השחונות שבעיר עצמה. הנסיכה האומללה ניסתה בכל כוחה להסביר שקסמן של השושנים נעוץ בעצם צמיחתן בגן הארמון – אך לשווא. סיפור זה, שיייתכן שנשמעים בו הדי מהפכת 1917 ברוסיה, מוביל גם לאמירה ארס-פואטית (על מהות תהליך

⁶ "אגדה" היא סיפור בעל מאפיינים לאומיים או דתיים, ואילו "מעשייה" היא סיפור הנטול סממנים אלה. למרות הבחנה זו דבקתי כאן במינוח של גולדברג.

⁷ לאה גולדברג, "משאל על הספר שהשפיע ביותר: אלכסנדר בלוק ואורי ניסן גנסין", "הארץ", "תרבות וספרות", 13.5.1955, עמ' א.

⁸ ראו ביומנים, 9.2.1924, 20.6.1924, 31.8.1924 ו-9.11.1925. למותר לציין שהתרשמותה זו של גולדברג היתה סובייקטיבית וקיפחה, במובנים רבים, את העיר ואת קהילתה היהודית.

היצירה): מעשה האמנות הוא אליטיסטי ואריסטוקרטי מטבעו, והוצאתו ממגדל השן מסרסת אותו. העימות בין הנסיכה לבין ההמון, שהוא למעשה המתח שבין האמן לבין קהלו, ימשיך ללוות את יצירתה וחייה של גולדברג וימצא את ביטויו, בין השאר, במחזה "בעלת הארמון" (1956).

"הקמצן", האחרון בשבעת הסיפורים האלה, הוא תמונת ראי ל"גן השושנים": במרכזו משורר הנמנע פעם אחר פעם מלשיר את השיר היחיד שהוענק לו, בחפשו אחר השלמות האסתטית, וסופו שאין הוא שר לעולם. ב"גן השושנים" החרדה היא מפני כוחות הרס חיצוניים, ואילו ב"הקמצן" החרדה היא מפני כוחות הרס פנימיים. פרשנות פסיכואנליטית של יצירות אלה דורשת עיון נפרד, אולם ביסודה מונחת ההנחה בדבר קרבת הפנטזיה כתהליך נפשי לפנטזיה כז'אנר ספרותי.

אל מול האגדות האלה, הנשענות על הצורך של האמנות בעולם של דמיון ופנטזיה, הסיפור "אגדה סינית" שולל את קיומו של עולם פנטסטי או אקזוטי, למרות שמו. בכך חותר הסיפור תחת הרומנטיקה, גם במשמעותה ביחסי אהבה וגם כהשקפה פילוסופית ואמנותית; במילים אחרות, אם "סתיו", "גן השושנים" ו"הקמצן" הן אגדות נאו-רומנטיות, הרי שהסיפור "אגדה סינית" הוא אנטי רומנטי. במוקד סיפור זה אשה המקבלת מכתב מאהובה לשעבר ומתעצלת לפתוח אותו משום שמראש ברי לה תוכנו: באותו חודש כבר שלח לה "אותו האדם האפור בחליפה האפורה, בעל העיניים והשערות האפורות, אשר קולו אפור והדברים הארוכים אשר הוא מדבר אפורים גם הם" (21) שישה מכתבים הפותחים באותו נוסח אובדני, והיא מניחה שגם מכתב זה לא יהיה שונה מקודמיו. הגילוי שבא בהמשך על התאבדותו של האהוב אינו מזעזע את הנמענת, ולמותר לציין שלמותו לא נקשרת ההילה הרומנטית שאופפת את מותו של ורתר; אדרבה, אותה אשה מפללת שסופה של פרשיית אהבים זו לא היה רומנטי ונדוש אלא אקזוטי וייחודי. במבט לאחור אפשר לראות ב"אגדה סינית" את ראשיתו של מהלך שאף הוא יהיה דומיננטי בהמשך יצירתה של גולדברג: המשחק עם צורות ספרותיות קבועות – ההיענות להן וההתמרדות נגדן, ועוד יותר מכך – את הסתייגותה העקבית של גולדברג מהאשליה שברומנטיקה כפשוטה.

שלב חדש ביצירתה של לאה גולדברג נפתח כשעקרה מליטא לגרמניה, לשם לימודיה באוניברסיטאות ברלין (משלהי 1930) ובון (מאביב 1932, למשך שנה) בתחום בלשנות הלשוניות השמיות. אז נחשפה לשיאי האמנות המודרניסטית והמסורתית כאחת, ובתוך כך – גם לעליית כוחו של הנאציזם. הסיפור "בסמטת העכברים" שפורסם באוקטובר 1932 בפתח, כתב העת של חבורת היוצרים המודרניסטים העברים בליטא, משקף ללא ספק חוויה אישית שגולדברג הסטודנטית חוותה על בשרה זמן קצר קודם לכן, בעת שהזדמנה לבית-בירה בעיר בון עם זר כמותה, המכונה כאן סונדהיר – בן דמותו של אחד מחבריה ההודים לספסל הלימודים.⁹

עם יצירה זו עולה הסיפור של גולדברג על נתיב חדש, שבדיעבד ימצה את יכולותיה כפרוזאיקונית: הייצוג הבדיוני מושתת על חוויה אישית קונקרטי, מעבד אותה, ועם זאת אינו מטשטש כליל את גרעינה האוטוביוגרפי, אלא להפך, מזמין את הקוראים לקשר את המספרת/הדוברת אל המחברת. כך כותבת גולדברג בפתח "מכתבים מנסיעה מדומה" (1937):

⁹ על "הנקודה ההודית" ביצירתה ראו: "נערות עבריות", בעיקר עמ' 238 ו-300 וכן ב"מכתבים מנסיעה מדומה" (ספרית פועלים, 2007 [1937], עמ' 39-49 ועמ' 138, הערה 5).

"על כן בחרתי בגיבורה, ששמה אינו שמי ושם אהובה אינו שְׁמֵךְ. אם רות דומה לי וזה אשר היא פונה אליו – לך, הרי הם, בכל זאת, לא אני ולא אתה – הם דמויות מדומות כמו הנסיעה"; אך מייד בהמשך חל מעבר לגוף ראשון: "המכתבים האלה הם פרי בדידותה של רות. פרי בדידותי הם".

פתרון ביניים זה, של מבע סמי-אוטוביוגרפי (מצד אחד – לא בדיון מוחלט; ומצד שני – לא וידוי כפשוטו), אינו ייחודי, כמובן, לגולדברג; אפשר שבחרה בו בהשפעת "אָנְאָלְדֵּ תְּרַאָגִי" ושאר סיפוריו המוקדמים של רילקה, "המשורר שלי" כפי שכנתה אותו ב"מכתבים מנסיעה מדומה", ואולי גם בהשראת יצירת הפרוזה השירית המרכזית שלו, "רשימותיו של מְלֵטָה לְאֹרִיֶּדֶס בְּרִיגֵה". בין כך ובין כך, גולדברג אימצה את הכתיבה הסמי-אוטוביוגרפית לא רק בסיפורת שלה אלא גם בחלק משירתה. במסגרת זו ערכה מעין פסיכואנליזה עצמית (ודורית) ברומן שלה "והוא האור", מבלי להסגיר עד תום את צפונות לבה; גוללה את ייסורי אהבתה הנכזבת וכמיהתה לתרבות המרכז-מערב אירופית ב"מכתבים מנסיעה מדומה"; וכתבה משפטים חושפניים דוגמת "אֶתְ אִשָּׁה לא יָפָה, בַּת עֶשְׂרִים וְשֵׁתִים / נֵר כְּבוֹי עַל שְׁלֶחַן-שֶׁבֶת" בספר שיריה הראשון "טבעות עשן" (1935). בספר זה וב"מכתבים מנסיעה מדומה" רוב ההיגדים האוטוביוגרפיים אפופים מראש בספרותיות מופגנת ובסגנון הנוטה למנייריזם, וכך נמנעת הבנתם כפשוטם. ראשיתו של המהלך הסמי-אוטוביוגרפי, כפי שהיא באה לידי ביטוי בשני הספרים הללו, נוטה למשחקיות ולריחוק, ואילו המשכו, בעיקר בסיפורים "נכר" ו"האפרסק" המופיעים כאן בהמשך וברומן והוא האור, נוטה יותר לכיוון הוידוי.

(המשך אחרית הדבר – בספר)