

לאה גולדברג בעידן הקיצוניות: פואטיקה של החלמה

בימי מלחמה*

שי ענדי

הקדמה

חייתי לאורך מרבית המאה העשרים, אך עלי להוסיף, כי לא הייתי נתון לקשיים אישיים. אני זוכר אותה אך ורק כמאה האיומה ביותר בתולדות העולם המערבי.

ישעיה ברלין¹

הפח נשבר ואנחנו נמלטנו — והרי סמל כל חיינו בדור הזה. אנחנו חיים, ישנים, אוכלים, נהנים ממראה עינינו, מן הטבע, מן האמנות, ממעשינו יום-יום. אבל מאחורינו ובתוכנו, בחביון הכרתנו, חי במקביל להווייתנו, זכר הדברים שהיו, שהיו ואין למחותם עוד.

לאה גולדברג²

ההיסטוריון אריק הובסבאום הגדיר את "המאה העשרים הקצרה" (התקופה שבין מלחמת העולם הראשונה לקריסתה של ברית המועצות) כעידן הקיצוניות – תקופה שהתאפיינה בהפעלה מאורגנת של אלימות רצחנית בקנה מידה חסר תקדים מבחינה היסטורית, שבמהלכה נרדפו מיליוני בני אדם, גורשו מבתיים ונרצחו.³ חוקרת הספרות שושנה פלמן תיארה את המאה העשרים כ"עידן המצווה עלינו להתמודד עם אימת

* מאמר זה מבוסס על פרק מעבודת המוסמך שלי, "שירה בעתות מלחמה: שירת המלחמה של לאה גולדברג ונתן אלתרמן", עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל אביב, 2015. אני מודה למנחה העבודה מיכאל גלזמן על ההכוונה, הקשב, העידוד והסבלנות; לחנה נוה, על הערותיה מאירות העיניים שסייעו לי רבות בכתיבת המאמר, ולחברי מערכת מכאן, שקריאתם הנדיבה וחדת ההבחנה סייעה בהעמדת גרסתו הסופית.

1 מצוטט אצל אריק הובסבאום, עידן הקיצוניות: המאה העשרים הקצרה, 1914-1991, מאנגלית: כרמית גיא, תל אביב: עם עובד, 1999, עמ' 13.

2 לאה גולדברג, "על שני סיפורים של ש"י עגנון", מולד טז, 120 (יולי 1958), עמ' 390. הפתיחה מזכירה את הפסוק בתהלים קכד 7: "נַפְשִׁנוּ כְּצִפּוֹר נִמְלָטָה מִפֶּחַ יוֹקָשִׁים".

3 הובסבאום, הערה 1 לעיל.

הרסנותו־שלו",⁴ ובמחקרה ביקשה להראות כי בלחץ המאורעות ההיסטוריים הומצאה סוגה ספרותית חדשה: ספרות עֲדוּת. לפי פלמן, על נושאי העדות ונמעניה מוטל ציווי מוסרי ופוליטי להתייבב מול האסון הבלתי נתפס ולהטמיע בסיפור חייהם ובזיכרון הקולקטיבי את הטראומה האנושה שהסב. מן הציווי הזה נובע יחסה הייחודי של ספרות העדות למציאות ההיסטורית: ניסיונה לאחות באמצעות היצירה האומנותית את הסדק שנפער בסדר התודעה האנושית.⁵ כתיבתה של לאה גולדברג בשנות מלחמת העולם השנייה ובשנתיים שקדמו לה נושאת עדות שכזאת, וגם אם לעיתים היא סמויה או עקיפה, גם אם היא מגלה טפח ומכסה טפחיים, היא נוגעת לחווית האימה שליוותה את חייה של גולדברג במחצית הראשונה של המאה העשרים.

במסה שפרסמה בטורים בסוף 1938 חשפה גולדברג אירוע טראומטי שחוותה בילדותה, כשנדדה עם משפחתה במזרח אירופה. כפי שהראה הירשפלד במאמרו "על משמר הנאיביות", מאז פרסום המסה החוויות שתיארה בה הן שעמדו במוקד יצירתה של המשוררת.⁶ בבחינת הזיקות והיחסים המורכבים שבין היצירה והביוגרפיה של גולדברג מתברר כי במחצית השנייה של שנות השלושים נתנה ביטוי למופעי ההפגן (acting out) הפוסט־טראומטי בניסיון להתמודד עם אימת המציאות המתהווה.⁷ בכתיבתה המסאית העידה על אירועים מצלקים שחוותה בילדותה, ולבסוף, בימיה הראשונים של מלחמת העולם השנייה, אף התייבבה על הבמה הציבורית והציגה עמדה חדשה וחריגה בנוגע לייעוד השירה בימי מלחמה. מכאן ואילך גרסה כי תפקיד האומנות לספק מזור לאימה ולהיות לגולדברג ולבני דורה אמצעי הגנה מפני המציאות. נאמנה לעמדה הפואטית הזאת עיצבה בשנות המלחמה דגם שירי חדש, שבו נדדה זירת ההתרחשות מן הכאן והעכשיו אל מחוזות האידיליה, שבה משולבים חיי האדם במעגל הפריחה והנבילה של הטבע. מסגרת טמפורלית מחזורית ונצחית זו אפשרה לה להמיר את השבור במאוהה ואת הקטוע במתמשך. במאמר זה אציג הסבר חדש למפנה שחל בכתיבתה של גולדברג בסוף שנות השלושים של המאה העשרים, במעבר מספר ביכוריה טבעות עשן לספרה השני

4 שושנה פלמן דורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, מאנגלית: דפנה רז, תל אביב: רסלינג, 2008, עמ' 114.

5 שם, עמ' 114–115.

6 את מאמרו של הירשפלד על מקומה ומקורה של הטראומה בשירתה של גולדברג אפשר לראות כאבן הפינה של לימודי הטראומה בחקר הספרות העברית. מאמר זה ותיאור ביטויי הטראומה בביוגרפיה של גולדברג שפרסמה חמוטל בר־יוסף הם נקודת ההתחלה של חקירתי בנושא. אריאל הירשפלד, "על משמר הנאיביות", רות קרטון־בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל אביב: ספרית פועלים, 2000; חמוטל בר־יוסף, לאה גולדברג, ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2012, בעיקר עמ' 23–53, 148–230.

7 את ההפגן הטראומטי הגדיר דומיניק לה קפרה למול מושג העיבוד הפרוידיאני (working through), שעניינו תהליכי ההחלמה מטראומה, ובכלל זה כל ביטויי כפיית החזרה. דומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, מאנגלית: יניב פרקש, תל אביב: רסלינג ויד ושם, 2006, עמ' 29–35, 165–174. הראשון לבחון את תפקידה התרפויטי של יצירת גולדברג היה הירשפלד, ובחיבוריו טען כי שירתה בתקופה זו ביטאה "שבר פסיכיאטרי עמוק" ובכך נתנה מענה לצרכי הדור ש"עזב את ביתו ומקורו והיגר, או חזה בחורבנו השלם של ביתו ושל כל הציויליזציה שהקיפה אותו". הירשפלד, שם, עמ' 136–137.

שיבולת ירוקת העין, ואטען כי מדובר בחלק ממהלך פוליטי מובהק שיזמה המשוררת, ולא בתוצר של הפניית עורף להיסטוריה או פרי כניעה לנורמות השיריות שהכתיבו המשוררים בני דורה, כפי שנטען לא פעם. דרך סקירת כתיבתה של המשוררת שהתייצבה בשנות השלושים לעדות, אצביע על היחס המורכב בין האישי לציבורי ובין הפרטי להיסטורי ולפוליטי ביצירתה.

חתימת השם

"אני אחיה, אחיה ואוהב את החיים הללו.

אוהב אותם על כיעורם, על חולִים, על אִימתם — ולא אצא מדעתי. אני רוצה לחיות [...] באור, באורם של ימי העתידים לבוא. והוא האור".

לאה גולדברג, מתוך והוא האור.⁸

ב־8 בספטמבר 1939 פרסמה לאה גולדברג את הרשימה "על אותו הנושא עצמו" בשבועון השומר הצעיר, ובה הצהירה כי גם עתה, בפרוץ המלחמה, לא תכתוב שירי מלחמה. גולדברג כתבה כי "לא רק היתר הוא למשורר לכתוב בימי מלחמה שיר־אהבה, אלא הכרח, משום שגם בימי מלחמה רב ערכה של האהבה מערך הרצח".⁹ על האופן הראוי לשירה להתייחס למלחמה הצביעה באמצעות מובאה משיר שחיבר המשורר הסיני טו־פו בימי המלחמה הגדולה שהתחוללה במאה השמינית בין צפונה של סין ובין דרומה: "הַמִּלְחָמָה פְּשִׁטָּה בְּאֶרֶץ. / נִשְׁמָו שְׂדוֹת. / בְּנֶכֶר, בְּלִילוֹת הַנֶּכֶר, / בְּבֵית הָזֶר, / שׁוֹמֵעַ אֲנִי צְרָאוֹר שֶׁל צְרָצֵר". גולדברג הבהירה כי "זהו השיר. וכך – מותר".¹⁰ אם כן, לדידה, על המשורר להימנע מהצגת האלימות הכרוכה במלחמה ולהתמקד בהצגת היחס ה"נכון" בינה ובין "החיים". דבריה היו פתח לפולמוס שנערך בשבועות העוקבים מעל דפי שבועון השומר הצעיר. נתן אלתרמן כתב בתגובה כי חובת הסופר לכתוב ספרות טובה בכל ימי השנה, גם בעיתות מלחמה. את החובה הזאת המשיל ל"חובת בית־היוצק לברזל הטוב. כחובת הזורע לדגן הטוב" והוסיף כי "הספרות הטובה אינה אם־חורגת לשום שיר משיריה. אף לא לשירי המלחמה".¹¹ גם אברהם שלונסקי הסתייג מדברי גולדברג, וטען כי אין איש הרוח יכול "לברוח תרשישה", שהרי בעל־כורחו ייפלט לנינווה. מסקנתו הייתה, עם זאת, הפוכה מזו של אלתרמן – לתפיסתו על השירה להישאר מנותקת מנושאים מוגדרים

8 לאה גולדברג, והוא האור, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005, עמ' 217.

9 לאה גולדברג, "על אותו הנושא עצמו", השומר הצעיר (8/9/1939), עמ' 9. ההדגשה במקור.

10 שם, עמ' 10.

11 נתן אלתרמן, "מכתב על אותו נושא", השומר הצעיר (22/9/1939), עמ' 10.

בכללם, ציווי שאי אפשר לקיים בשעת מלחמה, ועל כן שומה על המשורר להימנע מכתובת שירה אומנותית בימי מלחמה ואת מרצו ועטו עליו לגייס למאמץ המלחמתי.¹² על המכנה המשותף בדחייתם של אלתרמן ושלונסקי את עמדת גולדברג עמד חנן חבר בדברים שלהלן:

שניהם הצביעו על כך שאת סירובה לכתוב שירת מלחמה היא נימקה לא באמצעות אמונה פואטית כללית, אלא באמצעות ההכרזה שהיא – היחידה, לאה גולדברג המשוררת – אינה יכולה לכתוב שירי מלחמה משום שהמוסר הפרטי שלה עומד בסתירה לכתיבה על המלחמה.¹³

גולדברג אומנם הדגישה את התייצבותה בעמדה אנטגוניסטית, והציגה את בחירתה לעשות כן כביטוי של היבדלות, מעין הכרזת עצמאות בקהל המשוררים, אך בד בבד פנתה בדבריה אל הרבים וביקשה לאתר נמענים שיתקפו את עמדתה (כשם שעושה הסופר הכותב מניפסט). הרשימה נפתחת בהצגת דיאלוג בין המשוררת לבין הקוראים השואלים אותה בגלגול קל מתי תתחיל לכתוב שירי מלחמה או מה תעשה במהלך המלחמה. בהבאת הדברים הללו בפתח רשימתה מדגישה המשוררת כי הנושא שיידון בה נוגע לה באופן אישי. היה אפשר לראות בכך תחבולה רטורית שבאמצעותה ביקשה גולדברג להעיד על הכלל, אלמלא הייתה מנסחת בסוף המסה עוד שאלה בשם הקוראים: "למה כתבת את כל הדברים האלה". הרשימה נחתמת בתשובתה:

יתכן, כי בימים הקרובים אולי יבואו אלינו בדרישות ספרותיות מסוימות מאוד. על כן נטלתי על עצמי תפקיד שאינו מכובד, תפקידו של הקופץ בראש, כדי להגיד, בשמי הפרטי שלי, כי אני, בספטמבר 1939, רואה אני חובה לעצמי לצאת אל הספרות בפסוק הפותח, נניח, במלים אלו:

בְּבֹקֶר אֶלּוּל

הָיָה בְּאַרְצֵנוּ שְׁקוּף יָצוֹן.¹⁴

12 אברהם שלונסקי, "פיקוח נפש", השומר הצעיר (27/10/1939), עמ' 11. ההבחנה של שלונסקי בין הנמוך לגבוה, בין הפופולרי לאומנותי ובין הפוליטי-מפלגתי לפילוסופי-כללי בשירה מבוססת על עקרונות שטבעו המשוררים הסימבוליסטים בצרפת וברוסיה. לפי תפיסה זו, האומנות "טהורה", "אוונגרדית" ומיועדת למעטים נבחרים, ואילו השירה האקטואלית הפוליטית הנכתבת לעיתון, הפזמון, הכתיבה הקלה לתיאטרון הקברט ואפילו הפרסומת – יצירות אלו נחותות ומיועדות להמונים. על כך ראו, חגית הלפרין, המאסטר: חייו ויצירתו של אברהם שלונסקי, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 2011, עמ' 404–410. גם עזריאל שוורץ (לימים אוכמני), רפאל אליעז, אברהם חלפי, דב סדן, אשר ביילין ואחרים הגיבו למאמרה של גולדברג בהשומר הצעיר ובדבר בשבועות העוקבים. על כך ראו, עוזי שביט, לא הכל הבלים והבל: החיים על קו הקץ על פי אלתרמן, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 10–19.

13 חנן חבר, "הַזְמֵר תָּם": לאה גולדברג כותבת שירי מלחמה, "רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 118–119. ההדגשה במקור. וראו גם, נטשה גורדינסקי, בשלושה נופים: יצירתה המוקדמת של לאה גולדברג,

גולדברג, הערה 9 לעיל, עמ' 10. ההדגשות שלי, ש"ע.

חזרת המילה "אני" פעמיים בקטע המצוטט, יחסת השייכות המצביעה אל הדוברת עוד חמש פעמים וההתייחסות המפורשת לאקט ההזדהות בשם, מדגישות כולן כי העילה להעלאת טענותיה של גולדברג היא הרצון והצורך הפרטיים שלה. כך ביקשה, כביכול, לדחות מעליה את הדרישה לכתוב שירת מלחמה. ברם, נימוק כתיבתה של רשימה בעלת אופי מניפסטי בשבוע הסוער שבו פרצה מלחמת העולם השנייה ברצון לבטא העדפה פרטית אינו מניח את הדעת. בהצעתה לצמצם את טווח הביטוי השירי בשעת מלחמה ולדבוק בתיאור חיי הפרט אימצה המשוררת, שלא כדרכה, עמדה "נשית" ופציפיסטית במופגן; ובמקום לקבל לגיטימציה למשנתה הפואטית עוררה פולמוס, שבמהלכו יצאו נגדה הבולטים שבמשוררי דורה וביטלו את עמדתה מכול וכול.¹⁵

גולדברג, שלאורך רוב שנותיה נמנעה מגילום תפקיד מז'ורי של מובילת דור (בניגוד לבני דורה שלונסקי ואלתרמן), התייצבה על הבמה הציבורית ונקטה עמדה תקיפה, לעומתית ובלתי פופולרית בעליל דווקא בשעה זו, ודווקא בנושא שירת המלחמה. נטשה גורדינסקי טענה כי בכך ביקשה המשוררת לתת תוקף ציבורי לסדר יומה התרבותי, וחתמה על "חזזה קריאה" עם קוראיה – אקט פרפורמטיבי המסמן מפנה בביגורפיה הספרותית שלה.¹⁶ קבלת הסבר זה תוביל למסקנה כי העמדה הפרטית שהציגה גולדברג הייתה לה נקודת מוצא לנקיטת עמדה כללית, וכפי שאטען להלן, התייצבות המשוררת מול קוראיה הייתה חלק ממהלך רחב ומשמעותי של שינוי שיזמה, וראשיתו של מהלך זה הייתה התייצבותה לעדות בשנה שקדמה לפרסום הרשימה.

כתיבת הטראומה כמהלך אישי-ציבורי

ידעתי: יש עובדות רבות בתולדות התרבות האנושית, היכולות להכותני כברד. אולם אלה שבנו להם בתים אינם צריכים לפחד מפני הברד. ובמקרה הזה יש לי בית.

לאה גולדברג¹⁷

טענתה המתריסה של גולדברג בפרוץ מלחמת העולם השנייה, כי דווקא בעת הזאת תימנע מכתובת שירה שתשקף נאמנה את המציאות, נומקה בטענה המובאת למעלה: בימי מלחמה ייעודה של השירה לחצוץ בין המציאות למשורר ולספק מחסה מאימת הזמן. ביומניה כתבה המשוררת בפירוט על מהות ה"ברד" שהיה עליה להתגונן מפניו –

15 מיכאל גלזמן טען כי השימוש של גולדברג במילה "ארצנו" בפסוק הפותח לשירת המלחמה שהיא מציעה מעגן את העמדה האישית בהקשר לאומי וחושף את האמביוולנטיות שלה ביחס לייסוד הלאומי של המשורר. Michael Gluzman, *The Politics of Canonicity: Lines of Resistance in Modernist Hebrew Poetry*, Stanford, CA: Stanford University Press, 2003, p. 59

16 דבריה של גורדינסקי על פשר חתימת השם מבוססים על מחקרה של אליזבת מיטמן. גורדינסקי, הערה 13 לעיל, עמ' 134–135.

17 גולדברג, הערה 9 לעיל, עמ' 9.

החרדה שאחזה בה בעיתות מלחמה לאורך רוב ימי חייה.¹⁸ את המקור לתחושתה הזאת חשפה לראשונה במסה שפרסמה בטורים, שבה סיפרה על אירוע טראומטי שחוותה בגיל שמונה.¹⁹ במאי 1915, כשהייתה בת ארבע, עקרה עם משפחתה מקובנה בעקבות צו בהנפקת מפקד צבאות רוסיה, שקבע כי כל יהודי העיר וסביבתה יגורשו מזרחה מקו החזית לרוסיה.²⁰ האירוע הטראומטי המדובר אירע בתקופת מלחמת האזרחים ברוסיה, כשנה לאחר תום מלחמת העולם הראשונה, כשמשפחת גולדברג נדדה עם שיירות הפליטים בחזרה לקובנה. אביא את עיקרי הדברים:

זוכרת אני זכור היטב: סוף ספטמבר או ראשית אוקטובר של שנת 1919. הימים היו קרים מאד. והשדות היו קרחים מאד. נשבה רוח חצופה, דוקרנית. במרחק נשמעו יריות. אם־הדרך. אי־שם על גבול רוסיה וליטא. רוב השיירה עברה את הגבול. אנחנו נעצרנו. אבא היה חבוש במאסר, ויום־יום איימו עליו להוציאו להורג. לרגליו היו נעליים צהובות־אדמדמות, וחיל־הספר הליטאי הודיע, כי נעליים כאלה סימן מובהק הן להשתייכות למפלגה הקומוניסטית. אסרוהו. הוא חי באורווה גדולה וריקה, ואתו — עוד שנים־שלושה אנשים רעבים וחסרי ישע. לפרקים התירו לי לגשת לאותה אורווה. אני הבינתי את האימה שבדבר: כבר מלאו לי שמונה שנים.

אותו יום נצנצה לפתע תקווה להמשיך את הדרך. אמא הלכה להתחנן בפני הקצינים. אני נשאיתי לשמור על המזוודות. לבדי. בשדה. היה קר מאד. כמה "בתי אצבעות" בכסיותי היו חסרים. ידי קפאו. איש לא היה בסביבה. שדות קרחים. רק פעם בפעם עברו חיילים. הם לא נגעו בי. המשיכו את דרכם. ועברו שעות, והיום החל להחשיך. קפאו גם הרגלים. פחד איום הגיח מן השדות. ולא בכיתי. לא פחדתי מחיות רעות. פחדתי מן האדם ומהעדר האדם שבסביבה. כבר מלאו לי שמונה שנים, וידעתי, כי הרעה באה מן האדם ומן העזבות.²¹

תוכן האירועים שהציגה המשוררת לקוראי טורים זכה להתייחסות נרחבת בעבר; כאן אבקש לתת את הדעת על אופן הצגתם, המבטא הבנה מוגבלת, דיסוציאטיבית, של ההתרחשויות.²² ראשית, בבחינת המבנה התחבירי בסיפור הזה, שלא כמו בכתיבתה

18 לראשונה חוותה פחד זה בשנת 1937, אז כתבה ביומנה: "בזמן האחרון אני סובלת גם מן המלחמה בין יפן וסין שאין אני קוראה אלא את הכותרות עליה. אצלי מתחת לסף ההכרה מתפתחת פסיכוזה — הפחד בפני המלחמה העולמית, אם כי אינני יודעת מה זה אכפת דווקא לי". יומני לאה גולדברג, רחל ואריה אהרוני (עורכים), בני ברק: ספרית פועלים, 2005, עמ' 259.

19 לאה גולדברג, "ילדות" [מסה], טורים לז' (28/12/1938), עמ' 1.
20 העילה לכך הייתה תפיסתו של יהודי שריגל לטובת גרמניה זמן קצר קודם לכן. ברי־וסף, הערה 6 לעיל, עמ' 27. הראשון להגדיר את האירוע המדובר כאירוע הטראומטי "העמוק והרדיקאלי ביותר בחייה של גולדברג" ולהתייחס להשפעתו על יצירתה היה הירשפלד, הערה 6 לעיל, עמ' 141–147. וראו גם, ברי־וסף, הערה 6 לעיל, עמ' 32–33.

21 גולדברג, הערה 19 לעיל.
22 ג'ודית לואיס הרמן הסבירה כי תופעת הדיסוציאציה מאופיינת בניתוק האני של נפגע הטראומה, והראתה כי גם השיח המקוטע והשבור של העד הוא תוצאה של מצב זה. לדבריה: "יש שמרגישים

המסאית של גולדברג, בולט מיעוטם של הפסיקים והמשפטים המורכבים או המאוחים. גם הקישורים המייצרים בו המשכיות אינם סיבתיים לרוב, אלא אדיטיביים, כפי שמדגים השימוש הרב בוו"ו החיבור, המדגיש את תחושת השבר ברצף הטקסט. בחציו הראשון של התיאור נסוב כל משפט על פרט מידע בודד והמשפט העוקב משלים אותו ומייצר תקבולת (למשל: "הימים היו קרים מאד. והשדות היו קרחים מאד"). המעברים האלו מקיטוע לאיחוי מקנים לסיפור המעשה אופי של הפגן פוסט-טראומטי.²³ כמו כן, בחציו הראשון של הטקסט ההתרחשויות מתוארות מעמדה של ריחוק, ללא כל התייחסות לאופן שבו המשוררת חוותה את האירועים, והתיאור האובייקטיבי-לכאורה מייצר הפרדה בין החוץ לפנינים. גם בחציו השני של סיפור המעשה, במשפטים כמו "נצנצה לפתע תקווה" ו"פחד איום הגיח מן השדות", שבהם היא אכן מתייחסת לחווייתה, ניכר פיצול מובהק של האני – שכן רגשותיה מובאים בצורת הסביל ומשויכים לרשות חיצונית.²⁴ בהתייחסות מאוחרת לטראומות ילדות כתבה המשוררת כי "במקרים כאלה זוכר, על הרוב, האדם את הצד האובייקטיבי של האימה, של מאורעות דמים ואלימות, כפי שנצטיירו במחשבתו לאחר זמן, ומדחיק את תגובותיו הילדותיות כפי שהיו בשעת עצם המאורע".²⁵ על הדחקת התגובות הרגשיות לאירועים המסופרים מעידה גם החזרה על המשפט "כבר מלאו לי שמונה שנים", המופיע ראשית לאחר "הבינותי את האימה שבדבר" ושנית לפני "וידעתי, כי הרעה באה מן האדם ומן העזבות". משפט זה מתפקד באופן כפול: מחד גיסא, גולדברג משוכנעת כי הייתה יכולה, כילדה בת שמונה, להבין את חומרת ההתרחשויות ולדעת כי האדם הוא האחראי להן. מאידך גיסא, ברור כי העיבוד הנפשי המלא של החוויה היה למעלה מיכולתה בעת ההיא והמילה "כבר" נצבעת לפיכך

כאילו הדברים אינם קורים להם, כאילו הם צופים בגופם מבחוץ, והחוויה כולה אינה אלא חלום רע". ג'ודית לואיס הרמן, טראומה והחלמה, מאנגלית: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, 1994, עמ' 58.

23 כבר מראשית המחקר בעניינה תוארה הטראומה כפצע המייצר אפקט של שבירה או קיטוע בנפש הנפגע, ולכן אני מייחס חשיבות לשימוש בצורות תחביריות המייצרות אפקט דומה. על הטראומה כפצע ראו: זיגמונד פרויד, "מעבר לעקרון העונג", מעבר לעקרון העונג ומסות אחרות, מגרמנית: חיים איזק, תל אביב: דביר, 1968, עמ' 101–110; קתי קרות, "חוויה ללא דורש: טראומה, נרטיב והיסטוריה", מאנגלית: עודד וולקשטיין, ניצן רותם (עורכת), רעידת אדם [קטלוג תערוכה באוצרות רפי אתגר], ירושלים: מוזיאון על התפר, 2008, עמ' 136–139.

24 באופן זה בא לידי ביטוי המודוס המטונימי של העדות, שהגדירה דנה אמיר, המבוסס על חזרה כפייתית על החוויה ואליה. מודוס זה יופיע בטקסט המשמר את מאפייני החוויה הטראומטית ומפעיל אותם בתהליך הקריאה, בהנחת "תחושת הבידוד, הקיטוע, הניכור והיעדר הפשר". הטקסט "מזגים בצורתו את החומרים שהוא מעיד עליהם", ובמקרים כאלה, לדברי אמיר, העד "מפעיל את הסיפור בלא יכולת לספר אותו, כלומר משמר רצף עם החוויה בלי לחרוג ממנה". דנה אמיר, להעיד על העדים: ארבעה מודוסים של עדות טראומטית, ירושלים: מאגנס, 2018, עמ' 14–15. להגדרה ראשונית וכללית יותר של כתיבת טראומה ראו, לה קפרה, הערה 7 לעיל, עמ' 200–204.

25 דברים אלה הופיעו באחרית הדבר שכתבה גולדברג לספרו של אורי אורלב חיילי עופרת. וראו, לאה גולדברג, האומץ לחולין: בחינות וטעמים בספרותנו החדשה, א"ב יפה (עורך), תל אביב: ספרית פועלים, 1976, עמ' 210–211.

בגוון אירוני, וחושפת את הפער הנוצר כתוצאה מן ההתייחסות לעדות בין האני-החוץ, המועמדת במרכז סיפור המעשה, לבין המספרת, המוסרת את הדברים ממרחק השנים. תיאור זה של ההתרחשות הטראומטית המכוננת בחיי גולדברג נושא אפוא מאפיינים הזרים לכתיבתה. בפרסומו הציגה לראשונה פרק בקורות חייה בחתימת שמה, והעמידה דגם של פואטיקה פרפורמטיבית, המשקפת את מאפייני ההפגן הפוסט-טראומטי.²⁶ ההיסטוריון דומיניק לה קפרה, שחקר את הכתיבה על טראומה במאה העשרים, טען:

כתיבה של טראומה [...] היא מטפורה – במובן זה שפעולת הכתיבה מצביעה על מרחק כלשהו מן הטראומה (אפילו כשחווית הכתיבה כשלעצמה כרוכה הדוקות בטראומה), ובלתי אפשרי לכתוב את הטראומה עצמה, ולו משום שאין אפשרות למקם את הטראומה במונחים של חוויה נפרדת ומתוארכת.²⁷

אלא שעל פי לה קפרה, עצם המודעות וההתבוננות מן האירועים עצמם אינו מקהה את חריפותה של העדות ואינו פוטר את הכתיבה מביטויי ההפגן הפוסט-טראומטי. לפיכך, בעדות הכתובה של נפגע הטראומה דרים בכפיפה אחת ביטויי האימה וסימנים של תהליך העיבוד שלה. ממחקר הטראומה בעשורים האחרונים של המאה העשרים עולה כי לעצם פעולת סיפור האירועים הטראומטיים תפקיד חשוב בפיתוח סכמה נפשית חדשה להבנת הדברים שקרו.²⁸ ניסוחן של סכמות נפשיות כאלה בידי העד אינה נעשית בחלל ריק; היא כוללת פנייה לנמען חיצוני או פנימי בבקשה שיכיר בטראומה – זהו תפקידה של נשיאת העדות בתהליך ההחלמה. ג'ודית לואיס הרמן טענה כי לתגובת הקהילה השפעה עמוקה על פתרונה הסופי של הטראומה, וכי כדי לאחות את הקרע שנוצר בין נפגע הטראומה לבין הציבור שהפגיעה הוציאה אותו מקהלו יש להשיג הכרה שכזו באירוע הטראומטי.²⁹ בפתחת המסה "ילדות" הצהירה גולדברג כי היא ורבים מבני דורה לא הצליחו לרפא את "הפצעים" שהותירה ילדותם, והוסיפה: "כל התפרצות עצבים, כל סיוט, כל הרגשת

26 פרסום הדברים והכללתם ב"תעודת הזהות" הציבורית של גולדברג בחודשים שלפני פרוץ מלחמת העולם השנייה נשנה כעבור כמה שנים, בפרסומם בגרסה כמעט זהה ברומן האוטוביוגרפי והוא האור – עובדה המטעימה את מרכזיותם בביוגרפיה שלה בעיניה גם בחלוף הזמן. גולדברג, הערה 8 לעיל, עמ' 25–27.

27 לה קפרה, הערה 7 לעיל, עמ' 200.

28 הרמן הגדירה פעולות אלה של סיפור ותבנות מחדש כשלב השני בהחלמה: "הנפגעים מספרים את סיפור הטראומה. הם מספרים אותו בשלמותו, לעומקו ולכל פרטיו. מלאכת השחזור מחוללת תמורה בזיכרון הטראומטי ומאפשרת למזג אותו בסיפור חייו של הנפגע. ז'נה תיאר את הזיכרון הנורמלי כ'פעולה שבה מספרים סיפור'". הרמן, הערה 22 לעיל, עמ' 193.

29 שם, עמ' 86. בדומה לכך, לה קפרה טען כי קישור הסיפור הטראומטי למציאות חברתית רחבה יותר מאפשר יצירת קשר מחודש עם העולם. לדבריו, "בהתאם למושגיו של פרויד, אפשר להציע לראות באבל לא סתם התאבלות פרטית או מעין-טרנסצנדנטית, אלא חֲבֵרָת או טיקוס (ritualization) הומיאופתי של כפיית החזרה". לה קפרה, הערה 7 לעיל, עמ' 87. ועל כך ראו גם את דברי חנה נוה על תכלית הווידיאו ועל נמענו, חנה נוה, סיפורת הווידיאו: הז'אנר ובחינתו, תל אביב: פפירוס, 1988, עמ' 11–15.

פחד הבאה עלינו עכשיו – יודעים אנו את מקורם: מאז, מן הימים ההם באו לנו".³⁰ השימוש בגוף ראשון רבים אינו מקרי – המשוררת הפנתה את עדותה אל הציבור, ובפרק השני של המסה אף הסבירה כי תכלית פרסומה ציבורית:

אני מספרת על עצמי, משום שבטוחה אני כי רכבות אנשים, מיליוני אנשים, בני גילי, יודעים לספר זיכרונות כאלה, משום שידעת אני כי הם חיו את כל אלה ואינם יכולים לשכוח, כמוני. משום שבטוחה אני כי גם הם מתעוררים לפרקים באמצע הלילה ושומעים את הד צעקתם שלהם, [...] משום שכולנו לא גמרנו עוד לחיות את הזוועה הזאת של הילדות.³¹

גולדברג מבהירה בדבריה כי נשיאת העדות תשמש אותה לכינון קשר מיוחד של שותפות גורל בינה ובין קוראיה במטרה להשיג הכרה בטרומות הילדות של בני דורה. במונחיה של פלמן, בנכונותה לרדוף את המשבר, לקבל על עצמה מעשה שליחות וללכת באורח פעיל בנתיבו – אף שאין ביכולתה לדעת מראש לאן יובילה המסע – הקנתה גולדברג למאורע הטרומטי הפרטי שלה תכלית היסטורית מובהקת.³² כדי לעמוד על חשיבותו ועל היקפו של המהלך הפואטי הזה, ההתייצבות לשם נשיאת עדות, אבחן את ההתפתחויות שחלו ביצירתה המסאית והשירית של גולדברג בחודשים ובשבועות שקדמו לפרסום המסה "ילדות" (שראתה אור, כאמור, בשבוע האחרון של שנת 1938) לאור האירועים ההיסטוריים הבולטים שהתרחשו באותה עת. בכך אכרוך את הפרטי בציבורי ואת האישי בהיסטורי, ואצביע על האופן שבו נצרפו מחדש מאפייני כתיבתה של המשוררת ונושאה באש אירועי התקופה.

קו השבר

סקירת יצירתה של גולדברג בתמונה רחבה, המצולמת תוך כדי התרחקות (מעין "זום אאוט") משנות השלושים של המאה העשרים, חושפת באופן ברור וחד-משמעי שינוי נושאי, סגנוני ופואטי שחל בכתיבתה בשנתיים שקדמו למלחמת העולם השנייה. סקירה של כתיבתה המסאית והיומנית בתמונה צרה, המצולמת במהלך של התמקדות (לכדי תמונת תקריב), מגלה כי השינוי המדובר התהווה במהלך 1938, וכי קו השבר המפריד בין שתי התקופות בכתיבתה נמתח בשבועות האחרונים של שנה זו, עם פרסום המסה "ילדות". ככלל, שתי התקופות נבדלות זו מזו בשירתה של גולדברג משנות השלושים הן מבחינה צורנית והן מבחינה תמטית. את התקופה הראשונה אכנה להלן "תקופת

30 גולדברג, הערה 19 לעיל, עמ' 1.

31 שם, שם.

32 פלמן הגדירה כך את הביצוע השירי והפסיכואנליטי של העדות. מחזור השירים "אָבִי אָחָד" והמסה "ילדות", שראו אור שבוע אחר שבוע, הם דוגמאות לביצועים מסוג זה. פלמן ולאוב, הערה 4 לעיל, עמ' 38–39.

טבעות עשן", ואת השנייה – "תקופת שיבולת ירוקת העין". התקופה הראשונה מתחילה בפרסומיה הראשונים, בשנת 1933, ובמרכז ספר הביכורים טבעות עשן, שאותו כתבה בתקופת לימודיה בגרמניה ובמהלך שהותה בליטא, לקראת העלייה לארץ. חתימתו של פרק זה ניכרת ב־1936, בכמה שירים שראו אור בעיתונים ובכתבי העת מן התקופה ולא כונסו בספרי שירתה במהלך חייה. בשנים אלה מוגבל לרוב העולם המיוצג בשירה לחדרו הסגור והאפל של האומן. הדוברת מתבוננת בשעון ובמראה, בצללי דמותה שמטילה המנורה על הקיר, בחתול, בקורי העכביש ובטבעות העשן שהיא מפריחה לאוויר. חמוטל בר־יוסף זיהתה בשירים אלה את חותמו של הסימבוליזם הדקדנטי, וטענה כי המשוררת ביטאה בהם מלנכוליה וקדרות לרוב.³³

כמעט קשה להאמין שהדוברת של שירי טבעות עשן, המסתגרת בחדרה מרה ומיואשת, עוצבה בידי אותה המשוררת שכתבה את שירי שיבולת ירוקת העין שהחלו להופיע בעיתונים ובכתבי העת באביב 1938.³⁴ בשירים אלה פורצת הדוברת לא רק מן החדר הסגור, אלא גם מן המרחב האורבני למרחבי הטבע. חמוטל בר־יוסף טענה כי שירים אלה מבטאים תקווה לשיקום נפש המשוררת והתגברות על טראומות העבר ומשקפים "תמוניות [...]" רומנטית, וכי לעומת הדבקות היחסית בבית המרובע ובסדירות הגרפית בשירי טבעות עשן, בשירים רבים בשיבולת ירוקת העין מתערערת הסדירות המוזיקלית והגרפית של השיר.³⁵ הקורא בשירה של גולדברג לפי סדר תאריכי פרסומם לא יכול להתעלם מן המעבר החד – מן החדר הסגור למרחב הפתוח, מן האווירה המלנכולית ומן ההשראה הסימבוליסטית־דקדנטית לתיאור הפסטורלי של עולם הטבע וחיי הכפר, וממסגרת הבית הסדור לצורות פתוחות ופרועות יותר, ולעיתים אף לפריקה חלקית של הסכמה המשקלית בשירי שיבולת ירוקת העין.³⁶

33 בר־יוסף, הערה 6 לעיל, עמ' 168. דן מירון עמד עוד קודם על האופן שבו נבדלים שירי טבעות עשן מיצירתה של גולדברג בשנים הבאות, והאיר במיוחד את האופי האישני־מינורי של שירים אלה. דן מירון, האדם אינו אלא... חולשת-הכוח, עוצמת-החולשה: עיונים בשירה, תל אביב: כנרת זמורה-ביתן דביר, 1999, עמ' 311–388. על ההסתגרות בחדר ועל בידודה של הדוברת המלנכולית בשירי טבעות עשן נכתב רבות. לדוגמאות מן השנים האחרונות ראו: רינה ז'אן ברוך, "'אין המציאות חוזרת פעמיים': על הרגע האוטוביוגרפי בשירתה של לאה גולדברג", מכאן טז (מרץ 2016); יעל רוטנברג, זמני חרוט בשירי: זמן, מקום ומגדר בשירה של לאה גולדברג וחווה פנחס־כהן, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 127–130, 139–141. בשירים אלה אין כל התייחסות ישירה לחוויה הטראומטית שתוארה במסה "ילדות" ולא ניסיונות ישירים להתמודד עימה. עם זאת, רמזים רבים לאימה אכן מופיעים בטבעות עשן ובשירים שראו אור בשנה שלאחר פרסומם. תכונות אופי וגוף מוחצנות בשירים ומשויכות לגורם חיצוני, ונראה כי הסמכות המוסרת את הדברים סובלת מדיסוציאציה. בעיקר מורגש הפיצול בשעת ההתבוננות במראה, אחת הסיטואציות האופייניות לשירי התקופה. עוד על כך ראו, עבדי, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 21.

34 שלושה שירים בלבד מאלה המופיעים בשיבולת ירוקת העין ראו אור בשנת 1937. שאר שירי הספר ראו אור החל מאפריל 1938. על מאפייני שלושת השירים יוצאי הדופן כתבה נטשה גורדינסקי, שבחנה גם היא את השינוי בשירתה של גולדברג בשנת 1938, וקישרה אותו, בין השאר, להופעת כוכבים בחוץ. גורדינסקי, הערה 13 לעיל, עמ' 40–47.

35 בר־יוסף, הערה 6 לעיל, עמ' 181–183.

36 שם, עמ' 183–184. גולדברג עצמה אמרה בריאיון לא"ב יפה כי לאחר טבעות עשן "נשתנה גם ה'איך' וגם ה'מה' בשירתה. עמ' 181.

תמונת התקריב הממוקדת בכתיבתה המסאית והעיתונאית של גולדברג במהלך 1938 מדגישה עוד יותר את קו השבר החד המבדיל בין תקופות היצירה. עם עלייתה לארץ החלה המשוררת לפרסם מאמרים ומסות בעיתונות היומית ובכתבי העת, וכשכתב העת טורים, מייסודה של חברת יחדיו, הוקם מחדש נדרשה להרים תרומה משמעותית למפעל זה, כמשוררת וכמסאית, והשתתפה כמעט בכל גיליונות השבועון. בגיליון הראשון, שפורסם כחודש לאחר סיפוח אוסטריה בידי הנאצים, ראתה אור המסה "האומץ לחולין", שבה דנה גולדברג באופן שבו צריכים האומנים והסופרים להגיב לעליית כוחו של הפשיזם בעולם.³⁷ הכתיבה על הקשר שבין אומנות לפוליטיקה במסה זו הייתה אחד הניסיונות הראשונים של גולדברג בהגדרת תפקידו של איש הרוח בימים של אובדן דרך מוסרי. בצד "האומץ לחולין" ועוד כמה התייחסויות למציאות ההיסטורית, פרסמה גולדברג בתקופה זו בעיקר רשימות ומסות שבחנה בהן פנים שונות של הספרות, במנותק הן מהציבורי והפוליטי הן מהאישי והפרטי. בכתיבה עיתונאית זו אימצה פרסונה של אשת תרבות אירופית מעודנת, ושחזרה את קולה של רות ממכתבים מנסיעה מדומה, הרומן האפיסטולרי שפרסמה כשנה קודם לכן.³⁸ זאת ועוד: מיוני 1938 בחרה שלא לחתום על רוב הרשימות והמסות הללו בשמה, והשתמשה בשם העט "עדה גרנט". הקריאה בהן מצביעה על הקשר בין נטייתה של גולדברג להעלים כל תו היכר אישי או ביוגרפי מכתביה המסאית בתקופה זו לבין עיסוקה בתורת האומנות והספרות במנותק מן הממד הפוליטי.³⁹ ייסוד המדור רשימות אגב קריאה בחתימת עדה גרנט משקף את פרק החביון בכתיבתה המסאית. היה זה ניסיונה האחרון של גולדברג בכתיבה על ספרות הנמנעת מהתייחסות למציאות האקטואלית וההיסטורית.

ב־29 בספטמבר 1938 כונסה ועידת מינכן, שבה נענו צ'מברלין ודאלאדיה לדרישתו של היטלר להעביר באופן מיידי את חבל הסודטים לידי בתמורה להתחייבותו (הכוזבת) להימנע מכל תביעה טריטוריאלית אחרת באירופה. כחודש לאחר מכן הופיעו בעיתוני היישוב הדיווחים הראשונים על גירושם של עשרות אלפי יהודים פולנים מגרמניה – היה זה גירוש זבונשין, שהוביל ל"ליל הבדולח". שרשרת האירועים הדרמטיים שחלו בתקופה של ארבעים ימים בסך הכול הצביעה על התחשרות ענני המלחמה העולמית

37 לאה גולדברג, "האומץ לחולין", טורים א (15/4/1938), עמ' 6.

38 לאה גולדברג, מכתבים מנסיעה מדומה, תל אביב: ספרית פועלים, [1937] 2007. לדידי אין זה מקרה שהרומן הראשון של גולדברג ראה אור דווקא בין שתי התקופות הנבדלות בשירתה. סביר להניח שהפנייה מן השירה לסיפורת ביטאה את הצורך לפרוץ אפיק חדש ביצירתה. ברשימות שפרסמה בקיץ 1938 כתבה גולדברג על מגוון נושאים, כגון המחסור בכתבים תאורטיים על השירה העברית, הז'אנר היומני בספרות העולם, דמותו של קפקא כסופר וכאדם, ואף רשימות כלליות על מבחר סופרים. ראו, לאה גולדברג, יומן ספרותי, כרך א: מבחר רשימות עיתונות 1928–1941, גבעון טיקוצקי וחמוטל ברייזוף (עורכים), תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 2017, עמ' 208–227, 242–244, 255–259, 260–263, 264–267, 276–283, 284–285, 292–294.

39 גולדברג אומנם השתמשה גם בשם עט אחר באותה התקופה, "לוג", לכתיבה פוליטית. חלוקה זו שהנהיגה בכתיבתה בתקופה זו בין קולה של עדה גרנט לקול של "לוג" בצד ההימנעות מהתייחסות בעמדת "המחבר" זועקות דורשני. על הכתיבה בעיתונות בשני שמות עט ובשני קולות במקביל כתבה גורדינסקי, הערה 13 לעיל, עמ' 75–101.

ועל ההתמוטטות הסופית של חיי היהודים בגרמניה. במאמר "אוקטובר", שראה אור בטורים ב-19 באוקטובר 1938 בחתימת עדה גרנט, התייחסה גולדברג לקשר שבין הפרטי לאקטואלי ביצירת האומנות. בזיקה לדברים שאמר רילקה במלחמת העולם הראשונה, כתבה:

בימי סתיו אטומים אלה חוזרות ומזמזמות באזנינו שורותיו של המשורר (הוי השירה ה"פרטית", ה"תלושה" ה"אינדיבידואלית", – איזו "קללה של אקטואליות" רובצת עליה עד עולם!):

אֶשֶׁר אֵין בֵּית לֹו – לֹא עוֹד יִבְנֶה בֵּיתוֹ,
אֶשֶׁר בּוֹדֵד הַיּוֹם – לִנְצַח בְּיָדוֹתָיו.

נדמה, כי מעולם, מעולם, בכל הסתווים שעברו עלינו, לא היינו בודדים כמו היום. נדמה, כי אוקטובר זה קיפל בתוכו את כל העלבונות של אותו בן-בלי-בית נצחי אשר שמו: העם היהודי. סתיו בעולמנו. ועל ראשנו אין גג – זהו האוקטובר שלנו.⁴⁰

גולדברג כרכה בדבריה את עליית כוחם של הנאצים ואת התרגשותו של סבב אלימות עולמי נוסף עם גורלו המר של העם היהודי חסר המגן והבית, והביעה חשש מפני צמצום התחום המפריד בין הפרטי והאקטואלי.

כשלושה שבועות לאחר מכן, ביום שבו החל פוגרום "ליל הבדולח", פרסמה בטורים מסה שכותרתה "נר נשמה", ועליה חתמה בשמה – לאחר כמעט שלושה חודשים שבהם חתמה את כל רשימותיה בפסידונים. בפתח המסה סיכמה את עשרים שנות האימה והמחנק שעברו מאז תום מלחמת העולם הראשונה, שבהן שימש דורה "שמן משחה לגלגלי המרכבה של הוד מעלתה ההיסטוריה".⁴¹ הקשר שבין המאורעות ההיסטוריים וחוויות המלחמה הפרטיות שלה הואר ביתר שאת בפרק השני של המסה, שבו העלתה גולדברג על הכתב לראשונה זיכרונות ילדות מימי מלחמת העולם הראשונה. היא תיארה את הפחד מפני הידבקות במגפת הטיפוס כמרכיב אחד של הטומאה המידבקת שבמלחמה, וכתבה: "אינני רוצה בטיפוס, אינני רוצה במלחמה, אינני רוצה ברעב, אינני רוצה בקרונות לא מוסקים – איך הן רדפו אחרי, כל המפלצות הללו!"⁴² בהצבת חווייתה הפרטית במרכז מסה שבה ניסחה שורה של הערות עקרוניות הנוגעות להיסטוריה הקרובה ולחוויית החיים של בני דורה קשרה גולדברג את הפרטי בציבורי, את האישי בהיסטורי ואת הפרטי באקטואלי. מכאן ואילך נעשה הקישור הזה למהלך הרעיוני הבולט במסות ובמאמרים שפרסמה בחתימתה בטורים בחודשים שלפני פרוץ המלחמה.

40 לאה גולדברג [עדה גרנט], "אוקטובר", טורים כו-כז (19/10/1938), עמ' 1. ההדגשות במקור. השורות המצוטטות במאמרה לקוחות מתרגומה לשירו של רילקה "יום סתו". ראו, ריינר מריה רילקה, "יום סתו", טוביה ריבנר (עורך), קולות רחוקים וקרובים: תרגומי שירה, מגרמנית: לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 1975, עמ' 130.

41 מסה זו ראתה אור יומיים לפני יום השנה העשרים לכניעה הגרמנית שהביאה את מלחמת העולם הראשונה לסיום. לאה גולדברג, "נר נשמה", טורים ל (9/11/1938), עמ' 3.

42 שם, שם.

היציאה מתקופה של חביון בשליש האחרון של שנת 1938 והמעבר לעיסוק גלוי בשבר הטראומטי ובזיכרונות הילדות המאיימים בא לידי ביטוי גם בשירים שפרסמה גולדברג בטורים בחודשים אוגוסט עד נובמבר 1938: המחזורים "ילדות", "שבִּלַת יִרְקֶת־הָעֵין" ו"עֵירִי הַגְּשׁוּמָה", הכוללים פרגמנטים מסיפור המעשה הטראומטי שהובא במסה "ילדות" (שכאמור, ראתה אור כעבור ארבעה חודשים).⁴³ גולדברג הקפידה לטשטש את סימני האימה בשירים אלה כפי שעשתה ביתר שירי ספרה השני שיבולת ידוקת העין, שראה אור כחצי שנה לאחר מכן. בשלב זה בחרה להציב חלקים מסיפור המעשה הטראומטי בהקשרם של חיי כפר מזרח־אירופיים שלווים. אך עד מהרה הביאו האירועים הדרמטיים ומעוררי האימה שהתרחשו בין ספטמבר ונובמבר 1938 לחשיפה יוצאת דופן של השבר הטראומטי גם בשירתה, בפרסום המחזור "אָבִיב אָחֵד" בדצמבר 1938.⁴⁴ במחזור זה באה כפיית החזרה שבפואטיקת ההפגן הפוסט־טראומטי לכדי ביטוייה הברור ביותר, וחוויות הילדות הרודפות הופיעו באופן המפורש ביותר ליצירתה השירית של גולדברג. שירי המחזור מציגים סכמה נרטיבית אנלפטית האופיינית לסיפור הווידוי – הדוברת, המוסרת את הדברים בגוף ראשון, מנסה לשווא להימנע מחשיפת פרטי הסיפור, ולבסוף מגיעה לכדי ערטול עצמי.⁴⁵ בשיר הראשון מתוארת פגישה רומנטית בבית קפה בשעת לילה מאוחרת עם גבר, הוא הנמען הבדוי של השיר. בחתימת השיר הראשון נגמרת הפגישה בשורה הסתומה: "רְמֶזֶת לִי: / אַחַת־עֶשְׂרֵה נְחָצִי". הסיבה לקטיעת הפגישה בידי הגבר נותרת עלומה עד השיר השישי במחזור, שבו חוזרת הדוברת ומתארת בשנית את הסיטואציה הזוגית:

אַתָּה אֶמְרָת לִי, כִּי הָאִשָּׁה מִנְּגֵד
יָפָה מְאֹד, כִּי הִיא, וְדַאי, יוֹדַעַת
לְצַחֵק עֵת מְנַשְׁקִים לָהּ עַל הַפֶּה.
אֲנִי אֶמְרָתִי:

כֵּן.

אֲזַ קִמְרָת

וּבְשִׁמְנִית שֶׁבְּשִׁמְנִית שֶׁל צֶל חִיּוֹךְ

רְמֶזֶת לִי:

אַחַת־עֶשְׂרֵה נְחָצִי.

43 כפי שחשף טוביה ריבנר, אף שגולדברג לא נהגה בדרך כלל לציין בשולי שיריה את מועד כתיבתם, לרוב פרסמה את שיריה בסמוך לו. לפיכך אקפיד לנקוב בתאריך פרסומם הראשון של השירים, בהסתמך על ההפניות הביבליוגרפיות של מהדורת כתבים. על כך ראו: טוביה ריבנר, לאה גולדברג: מונוגרפיה, תל אביב: מכון כ"ץ לחקר הספרות העברית וספרית פועלים, 1980, עמ' 29; לאה גולדברג, "ילדות" [מחזור שירים], טורים יז (10/8/1938), עמ' 1; לאה גולדברג, "שבִּלַת יִרְקֶת העין", טורים כב (14/9/1938), עמ' 1; לאה גולדברג, "עֵירִי הַגְּשׁוּמָה", טורים כט (2/11/1938), עמ' 1. על האופן שבו שולבו פרגמנטים אלה של ההתרחשויות הטראומטיות בשלושת המחזורים ראו, עבדי, הערת הפתיחה לעיל, עמ' 25.

44 לאה גולדברג, "אָבִיב אָחֵד", טורים לו (20/12/1938), עמ' 3.

45 על כך ראו אצל נוה, הערה 29 לעיל, עמ' 33–37.

וְזֶה הַכֹּל יָקֻץ הִיָּה תָמִיד
יָקֻץ יִהְיֶה מָחָר וּמִחֲרָתִים.

דברי הגבר יוצרים מסגרת להתרחשות השירית ומנמקים את הבאת הווידוי מפי העלמה הדוברת בשירי המחזור האחרים: מתברר כי זרם תודעתה הוא הנמסר במחזור; הרהוריה בסיבה לכישלון הפגישה הרומנטית וניסיונותיה להבין מה מקורו של "חותם הקדרות" הטבוע בה.⁴⁶

בשיר השני עד השישי של המחזור מובאים פרגמנטים מזיכרונות הדוברת, תחילה משנות הנעורים ובהמשך משנות הילדות.⁴⁷ הדילוג בין תקופות, סיטואציות ונושאים נעשה על סמך קישורים אסוציאטיביים המקנים לסיפר אופי פרגמנטרי – מגמה שאינה מאפיינת את שירתה של גולדברג. בשיר השני מתרחש המעבר מן ההווה אל העבר: "בְּבוֹן הָעוֹלָם (אוּ מִמְּלֵא מְקוֹמוֹ) / תִּלְהַ בְּכֹחַל חֲלוֹנִי / בְּבוֹאֵת יָרֵחַ פָּגוּם / לְהַפְּנִי אֶת שְׁנֵי מַחֲוֵי הַשָּׁעוֹן / וְלִשְׁלַח אֶת זְמַנִּי אֶל אוֹתָם הַיָּמִים". היפנוט מחוגי השעון בידי כוח עליון המשבש את מהלכו התקין של הזמן וכופה את חזרתו של העבר מצביע על הסימפטום הבולט שנפגע טראומה סובלים ממנו – כפיית החזרה.⁴⁸ בהמשך השיר מובלת הדוברת בדרך האסוציאציה מ"אוֹתָם הַיָּמִים" ל"אוֹתָם הַשָּׁדוֹת", לרגע שבו שמעה "בְּלִילָה יִלְדָּה מִתִּיפַחַת: / אֲמָא'לָה, אֲמָא". המעבר לגוף ראשון בהמשך הדברים מבהיר כי הילדה ששמעה מתייפחת היא הדוברת עצמה, ומעיד על מצבה התודעתי הדיסוציאטיבי:

בִּילְדוֹת הָאֵלֶמֶת הָיָה
בִּילְדוֹת סִיטִית וְרָפָה,
הַתְּעוֹרָרִתִי בְּלִילָה,
וּבְכִיתִי מָאָד
וְצִעֲקִיתִי: אֲמָא!
וְהָיָה — אֲמִי הַטּוֹכָה,
אֲמָא הַתְּרַדָּה לְנִשְׁימָתִי בִּילִלוֹת —
לֹא שָׁמְעָה וְלֹא בָּאָה.
"בְּרִתָּה הַגְּדוֹלָה" שָׁאֲגָה כָּל הַלִּילָה

46 אומנם כיום זכותה של נערה שלא "לצחק עת מנשקים לה על הפה" נראית מובנת מאליה, אך לא זאת נקודת המוצא של הדיון בנושא בשיר. אף על פי כן, אפשר בהחלט לקשור בין חוסר האונים שביסוד כל חוויה טראומטית לבין החוויה של אישה החווה מגע מיני כפוי. במובן זה אפשר לראות בסיטואציה המתוארת "טריגר" לפלישה הטראומטית. וראו אצל הרמן, הערה 22 לעיל, עמ' 50–58.

47 פרגמנטים אלה שזורים בשיח נוקב עם האל, המועמד לפרקים אל עמוד הקלון ולפרקים מוצג ככתובת שאפשר לפנות אליה בתקווה לתיקון בעולם. בשיר השלישי מפורטות ביתר שאת טענותיה של הדוברת כנגד האל, בקבילתה על כך שלימד את ידיה "לְהַעֲבִיר קוֹלְמוֹס עַל נֵיר / וְלֹא לְהַצְמִיחַ חֹטָה מִזְדֵּהֶבֶת / בְּשָׁדוֹת לוֹהֲטִים וְצִמְאִים". כלומר, היא מתלוננת על כך שבתור משוררת נגזר עליה לתעד את העבר, ובכך להיותר כרוכה בסבך אירועי, בניגוד לאיש האדמה, המסוגל להתחדש, לצמוח ולהצמיח חיטה גם בשדות "צִמְאִים".

48 ברצוני להודות למיכאל גלזמן שהסב את תשומת ליבי לכך.

הַחֲרִישָׁה אֶזְנִי אִמָּהוֹת.
הַבָּנוֹת גָּדְלוּ וְהִבִּינוּ --

הַשֵּׁם יִרְחַם עָלֶיכֶן, אִמָּהוֹת
בְּשָׂרוֹן וּבִיזְרָעָאֵל —
כִּי, כָּכָל זֹאת,
לֹא אוֹכֵל לְשָׂפוֹת...

חזרת זיכרונות הילדות מתוארת כאן כהתעוררות משינה ללילה שבו הדוברת בוכה וצועקת, קוראת לאימה. כך מוצגת שיבתו של המודחק בקרבו של הסובייקט הפגוע בצורת חלומות בלה. במעברה מתיאור החוויה הפרטית בגוף ראשון יחיד בזמן עבר להסבר מצבן של אימהות ובנות רבות בהווה האקטואלי מתברר כי הדוברת עוסקת בחוויה קולקטיבית. האזכור של "בְּרֵתָהּ הַגְּדוֹלָה", כינוי של תותח שהשתמשו בו במלחמת העולם הראשונה, מבהיר כי הדוברת מתארת אירועים קונקרטיים שהתרחשו במהלכה, ומציגה את החוויה הדורית האוניברסלית של ילדי המלחמה ואימהותיהם. הנתק בין אימהות וילדיהן הוא תוצאת ההפגזות הארטילריות המחרשות "אֶזְנִי אִמָּהוֹת" ומחוללות את החוויה הטראומטית בשיר. תיאור זה הולם את כינוי ההיסטורי של הלם הקרב במלחמת העולם הראשונה, "shell shock", הלם פגזים. לבסוף חותמת הדוברת את הבית בסיכום תובנותיה ממרחק השנים: "הַבָּנוֹת גָּדְלוּ וְהִבִּינוּ" (כזכור, שאלת ההבנה וטיבה עולה גם במסה "ילדות"), על האימהות שלא שמעו את בכי בנותיהן ירחם האל, ואילו היא עצמה לא תוכל לשכוח.

לאחר חשיפת שורשי מצוקתה של הדוברת וההתייחסות לטראומה הדורית בשיר השלישי, בשיר הרביעי במחזור שבה הדוברת לזמן הווה, שואלת על השלכות המלחמה ההיא ומצביעה על הצורך בעיבוד חוויותיה באמצעות צמד שאלות רטוריות: "וּמִי לִמַּד אֶת כָּל הַתִּינוּקוֹת שֶׁבָּעוֹלָם / לְבָכוֹת בְּקֶצֶב שֶׁל זְמַנֵּנוּ, / הַמְנַעֵנֵעַ בְּזָרוּעוֹת רְפוֹת / אֶת גֻּלְם אֲדַמְתֵּנוּ הַדֹּלָה? / וּמִי לִמַּד אֶת כָּל הַמְשׁוֹרְרִים / לְשֹׁתֵק בְּקֶצֶב הַבִּכָּיָה הַזֹּאת". מדבריה עולה כי את קצב בכי התינוקות מכתיבה רשות חיצונית, והיא האחראית, כביכול, גם לשתיקת המשוררים. חוסר האונים של התינוקות הבוכים והמשוררים השותקים מובן כתוצר של האימה והטראומה. ברם, במחשבה שנייה נראית ההקבלה בין התינוקות למשוררים טעונה בביקורת – בעוד שהראשונים דבקים בבכי מטבעם, אומני המילה שאינם מעידים על האימה ביצירתם מועלים בתפקידם. ואומנם, לאחר הופעת מחזור שירים זה שברה גולדברג שתיקה: השינוי שחל בכתיבתה בא לידי ביטוי באופן דרמטי כעבור שבוע, בחשיפת הטראומה המכוננת בחייה, במסה "ילדות". שברי הזיכרונות הטראומטיים שהדהדו בשירים ובמסות שפרסמה בחודשים הקודמים, שרמזו על האימה, הופיעו במסה זו לראשונה כחלק מסיפור מעשה קוהרנטי ובמסגרת הקשר מחייבת של

עדות. כך התייצבה גולדברג בעמדה של סובייקט אתי, והקדימה את זמנה בהציעה צורה חדשה של מעורבות פוליטית.⁴⁹

המעבר מחביון להכרה, מהתעלמות להתייבבות ולעדות ומחולי להחלמה ולצמיחה מחודשת מנכיח את קו השבר שנמתח בדצמבר 1938, ומבדיל בין שתי תקופות ביצירתה בפרוזה ובשירה. בכתביה המסאית בחתימת שמה קשרה מעתה גולדברג בין הפרטי והציבורי, הספרותי והפוליטי, ועיצבה את דמותה הציבורית בפנייה ישירה לקהל הקוראים.⁵⁰ במקביל לפעולות הריפוי הפומביות הללו, שכללו, כאמור, וידוי, השגת הכרה ציבורית והזדהות עם חוויותיהם של בני דורה, סללה המשוררת גם דרך אחרת בתכלית, בהתגבשות עמדתה בנוגע לתפקיד הספרות בימי מלחמה. סימנים ראשונים לכך ניכרים במדור "רשימות אגב קריאה" בחתימת עדה גרנט. ברשימה שראתה אור בנובמבר 1938, בסעיפים "שדות אחרים" ו"פאן ודינויסוס", טענה כי בשעה שהעצבנות מביאה אותנו "להצית סיגריה אחר סיגריה", על הספרות מוטל לקיים את "העולם":

דוקא בשעה כזאת עלינו לפקוח את עינינו ולהסתכל בכל טיפה נוצצת על חלוננו, בכל ענף מוריק לאחר גשם ולדעת, כי עלינו לשמור, לשמור עליו כעל בבת-עין, על העולם הזה שאנו מטיבים כל כך להחריבו. [...] האמן לא יתכן שיחיה וייצור בלי עשרת הקבים של החיים, בלי עשר הנשמות היתרות, של אלוהי השכרון הגדול – דינויסוס. אל הפגישה האלוהית הזאת, מכוונים אנו את צעדנו בימי הזוועה, כאל עיר המקלט.⁵¹

מדברי גולדברג כאן ובמסות אחרות שפורסמו באותה העת בחתימת עדה גרנט יוצא כי לנוכח המצב הפוליטי העולמי מוטלת על הסופר החובה להציג ביצירתו את מראות הטבע בהתחדשותם, ובכך לקיים את "הערכים האמיתיים של החיים".⁵² לדידה, עליו להתבונן

49 מיכל גבעוני בחנה פרקטיקות של עדות בהיסטוריה העכשווית, ועמדה על כך שלעדות "כוח מעצב וממריץ, המעודד את הפיכתם של עדים לסובייקטים אתיים, ואת גיבושן של צורות חדשות של מעורבות פוליטית על בסיס ההווה העדית ובאמצעותה". מיכל גבעוני, אתיקת העדות: היסטוריה של בעיה, ירושלים ותל אביב: מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, 2015, עמ' 17.

50 העדות תפסה מקום מרכזי בעיקר בסיפורים, במסות ובמאמרים של גולדברג – והרבה פחות בשירתה. כאמור, את סימני ההפגן הפוסט-טראומטי הציגה במחזור השירים "אָבִיב אָחֵד" באופן גלוי יותר מכל שיר אחר שכתבה. צדקה ברייטסוף כשהעירה כי הסיבה לכך שהמחזור לא נכלל בשיבולת ירוקת העין ולא כונס בספריה של גולדברג בימי חייה הייתה ניסיונה להימנע מכתבת שירה אוטוביוגרפית. ברייטסוף, הערה 6 לעיל, עמ' 183.

51 לאה גולדברג [עדה גרנט], "רשימות אחר קריאה", טורים לא (16/11/1938), עמ' 4. מדיווח שהופיע בגיליון הערב של דבר בינואר 1939 (כשבוע לאחר פרסום המסה "לדות") על דברים שנשאה המשוררת ב"מסיבת טורים שבעל-פה" שערכה חבורת יחדיו, אנו למדים כי גם בהופעותיה הפומביות הציגה את אותם הרעיונות. [ללא מחבר], "מסיבת טורים שבעל פה", טורים לח (1939/4/1), עמ' 6.

52 גולדברג, הערה 9 לעיל, עמ' 9. ההדגשה במקור. לעוד דוגמאות למגמה זו ראו הרשימה על יצירתו של המשורר הסיני טוֹ-פֶּה, שבה אפינה גולדברג את מושג "הפשטות האחרת", ואת הרשימה על ז'אנרים במזיקה הקלאסית ועל הקשר שלהם אל המציאות ההיסטורית. לאה גולדברג [עדה גרנט], "פשטות אחרת", טורים כא (7/9/1938), עמ' 5; לאה גולדברג [עדה גרנט], [ללא כותרת], טורים מ (1939/1/18), עמ' 3–4 בהתאמה. בסקירת המסות הללו טענה נטשה גורדינסקי כי המדור

במרחב הפתוח שמעבר לחלונו וליצור באמצעות "עשרת הקבים של החיים" – ייצוגי הפיריון הנחגגים בפולחן דיוניסוס ומסמלים את המחזוריות העונתית, שבה מתחלפים קמילה בצמיחה ומוות בחיים. כזכור, כעבור כמה חודשים צעדה גולדברג עוד צעד באותו הכיוון, כשחתמה בשמה על הרשימה "על אותו הנושא עצמו" והכריזה עם פרוץ המלחמה כי תשמור אמונים ל"ערכים האוניברסליים של השירה" – כלומר, תקדש את מראות הטבע בהתחדשותם ותבצר את הזכות להתבוננות פרטית בהם בשירתה.⁵³ במקום לכתוב "שירת מלחמה", במקום להתייחס ישירות למציאות המתהווה ולרתום את עט המשורר לטובת הכוחות הלוחמים, שאפה לזקק בשירתה היבטים מן המציאות שיאפשרו לה ולקוראיה לגונן על נפשם מפני האֵימה. בכך הגדירה את תכליתה התרפויטית של השירה בימי מלחמה. לביאור רעיון זה יש לבחון את האופי הטמפורלי של הפרעת הסדר הפוסט-טראומטית ואת האופן שבו ביקשה גולדברג להתמודד עם אימתה בשירה שכתבה בימי מלחמת העולם השנייה.

הטראומה כפריעת סדר והשירה התרפויטית

האמת של ההתרחשות הטראומטית היא אשר מכוננת את עיקר הפתולוגיה או הסימפטומים שלה; זוהי איננה פתולוגיה של הונאה ושקר או של התקה של משמעות מהקשרן, זוהי הפתולוגיה של ההיסטוריה. אם יש להבין את הפרעת הסדר הפוסט-טראומטית כשורה של סימפטומים פתולוגיים, אזי לא מדובר בסימפטומים של הלא-מודע, אלא באלה של ההיסטוריה עצמה.⁵⁴

קתי קרות הציעה לראות בכפיית החזרה מופע של אמת היסטורית גולמית, שהרי דווקא בשל נאמנותו המוחלטת של ההפגן הפוסט-טראומטי להתרחשות הממשית הוא אינו עולה בקנה אחד עם הנרטיב ההיסטורי, המעמיד שרשרת סיבתי של אירועי עבר המובחנים מן ההווה ומן העתיד לבוא. בדבריה שמה קרות דגש על כך שהטראומה

של גרנט הוקדש לתכלית זו מראשיתו, אולי בשל טעות בתיארוך "שדות אחרונים" (היא סברה כי רשימה זו ראתה אור כעשרה חודשים טרם הופעתה בפועל). גורדינסקי, הערה 13 לעיל, עמ' 93–96.

53 גורדינסקי (שם, עמ' 88–91) טענה כי התאורטיזציה שביצעה גולדברג במדורה של עדה גרנט בחודשים שלפני פרוץ מלחמת העולם השנייה הושפעה עמוקות מאידאל "החינוך האסתטי", שטבע פרידריך שילר, משום שהשיח הסנטימנטלי שטבע שילר מבנה יחסי גומלין ייחודיים בין המחבר והקורא, המאפשרים להם לשתף פעולה בחיפוש אחר פתרונות ל"בעיית משמעות אליה כל אחד מהם התוודע באופן אישי בצורה של אבל". את הטענה המצוטטת העלתה חוקרת הספרות מרי לואיז קיט, שסיפקה פרשנות חדשנית למכתביו של שילר בהגדירה את מושג "שיתוף הפעולה הסנטימנטלי".

54 Cathy Caruth, "Introduction", Cathy Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, 54 Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5. התרגום שלי, ש"ע.

מייצרת הפרעת סדר.⁵⁵ על הבחנותיה יש להוסיף את אלה של דנה אמיר, שתיארה את מצבה האל-זמני של הנפש פגועת הטראומה כתוצר של האופי הא-היסטורי של החוויה הטראומטית, החיצונית במהותה למקום ולזמן. הפלישה הטראומטית מציבה איום מתמיד שאינו תלוי בִּמְקוֹם ובזמן קונקרטיים, בדיוק מפני שאינה מאפשרת לבסס את ההבחנה בין פנים וחוץ, בין האירוע הטראומטי לבין החזרה הכפיייתית.⁵⁶ לסובייקט הפגוע נעשים חיי היום-יום עצמם למאיימים, בשל חוסר יכולתו להטמיע את האירוע מחולל הטראומה ברצף ההתרחשות הביוגרפי.⁵⁷ מכך מתבררת טענת קרות כי הטראומה היא סימפטום של ההיסטוריה, הפרעה בחוויית רצף הזמן.

מכיוון שהטראומה היא תופעה מודרנית מובהקת, אתאר את ההפרעה שהיא מייצרת בחוויית רצף הזמן באמצעות ההבחנה של בנדיקט אנדרסון בספרו קהילות מדומיינות, בין תפיסת זמן אנכית לתפיסת זמן אופקית.⁵⁸ אנדרסון ראה בתהליך היווצרותן של מדינות לאום מודרניות במערב תוצר של פעולות דמיון סימולטניות של בני הלאומים השונים (הקהילות המדומיינות) במאתיים וחמישים השנים האחרונות בקירוב. לטענתו, תפיסת הזמן המודרנית מאופיינת ביכולת לדמיין בו-זמנית "אופקית", ה"חוצה את הזמן, מצוינת [...] על ידי אקראיות של מאורעות שקורים באותה נקודת זמן, ונמדדת על ידי השעון ולוח השנה".⁵⁹ האופי הליניארי והעקבי של תפיסת הזמן האופקית מאפשר לסובייקט המודרני ליצוק את ההתרחשויות ההיסטוריות שהוא חווה לתוך תבנית, כחלק מרצף סיבתי. לעומת זאת, הסביר אנדרסון, בתודעה הקולקטיבית הנוצרית של ימי הביניים לא הובנה ההיסטוריה כשרשרת של סיבות ותוצאות, ולא התקיימה אותה הפרדה קיצונית בין עבר להווה, הנראית לאדם המודרני מובנת מאליה. את הזיהוי של תפיסת הזמן האנכית עם החשיבה הנוצרית הימני-ביניימית ואת ניסוחה ביסס אנדרסון על דברים שכתב אריך אוארבך בספרו הנודע מִיִּמְזִיס, על הטכניקה הפרשנית-דרשנית שפיתחו אבות הכנסייה הנוצרית בקריאתם בברית הישנה.⁶⁰ במאמר מוקדם ומפורסם פחות כינה אוארבך טכניקה

55 קרות גורסת כי הפרעת סדר זו טומנת בחובה פרדוקס – לנפגעי טראומה העימות הקשה ביותר עם המציאות נחוה גם כאלחוש שלה, ואילו חוויית החזרה בעלת האופי המידי כל כך מושהית בזמן. שם, עמ' 6. בהמשך לדבריה זיהה דומיניק לה קפרה את ההפגן הטראומטי עם "קריסת הזמן", בשל היעדר היכולת להבחין בין "כאן ועכשיו" לבין "אז ושם". לה קפרה, הערה 7 לעיל, עמ' 49–50.

56 אמיר, הערה 24 לעיל, עמ' 17. על הפלישה הטראומטית ראו אצל הרמן, הערה 22 לעיל.

57 על כך ראו גם את הבחנותיו של עירן דורפמן בדבר חוסר היכולת להבחין בביורו בין החזרה האופיינית לחוויית היום-יום המודרנית לבין החזרה הכפיייתית. Eran Dorfman, *Foundations of the Everyday: Shock, Deferral, Repetition*, London and New York: Rowman and Littlefield International, 2014, p. 109

58 בנדיקט אנדרסון, קהילות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה, מאנגלית: דן דאור, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1999, עמ' 39–68, ובמיוחד 53–57.

59 שם, עמ' 55.

60 שם, עמ' 54–55. אנדרסון מצטט את אוארבך ומזכיר את "הזמן המשיחי" של ולטר בנימין כדי לתאר תפיסת זמן זו. אריך אוארבך, מִיִּמְזִיס: התגלמות המציאות בספרות המערב, מגרמנית: ברוך קרוה, ירושלים: מוסד ביאליק, תשי"ח, עמ' 53–54.

הרמנויטית זו "הפרשנות ההיסטורית הפיגורלית" (Figural interpretation).⁶¹ על פי שיטה פרשנית זו, הדמויות וההתרחשויות שבברית הישנה הן פרה-פיגורציות של אלה המופיעות בברית החדשה. הפרשנות הפיגורלית מבוססת על כריכה של שני אירועים היסטוריים נפרדים וכינון זיקה ייחודית ביניהם – הראשון מסמן את השני, והשני מכיל בתוכו את הראשון כמבנה העומק המחולל שלו, ומגשימו במלואו. תפיסה טמפורלית זו מתפקדת בד בבד ככלי להבנת העבר (פרשנות היסטורית) ולחיזוי העתיד לבוא (נבואה) – שבמסגרתה ה"כאן" וה"עכשיו" אינם חוליות של התרחשות ארצית בלבד, אלא חלק מאירוע שכבר התרחש בעבר ונועד להתממש באופן מלא בעתיד.⁶² תפיסת הזמן הנובעת מן הפרשנות ההיסטורית הפיגורלית הולמת במידה רבה את מאפייניה הטמפורליים של כפיית החזרה: אירועים קונקרטיים המתרחשים בהווה מפורשים כסימנים המממשים את האירוע הטראומטי או מרמזים אליו, ונתפסים כהמשך ישיר של חוויה שלא תמה, חוויה המחפשת את השלמתה בעתיד, שכמו האופק, מתרחק ככל שמתקרבים אליו. הבנת התרחשות ההווה כפרה-פיגורציה של החוויה הטראומטית מובילה לאותה כריכה אופיינית של העבר, ההווה והעתיד. במונחים היסטוריים מתפקד האירוע הטראומטי כרגע מכונן, המשמש הן כנקודת ייחוס למציאות המתהווה בחייו של פגוע הטראומה והן כסימן מתמיד להתרחשויות טראומטיות לעתיד לבוא.⁶³

תפיסת הפלישה הפוסט-טראומטית כהפרעה בתפיסת הזמן וההיסטוריה שופכת אור על השימוש שעשתה גולדברג בייצוגי ההתחדשות המחזורית שבטבע ככלי תרפויטי ביצירתה. רמז ראשון להתפתחות זו ניכר בדברי בבואתה הספרותית רות, הדוברת ברומן האפיסטולרי מכתבים מנסיעה מדומה:

הטבע ממלא אצלי בעת האחרונה את תפקידן של טיפות ולריאן – כשרע לי מאוד [...] זה היה לפני שנתיים. לבלבו האפרסקים והכלניות ליד הפילוסופנג. היו כה רבות ולבנות, כאילו נשארו בין הירק האביבי, ובין גבעולי אשתקד בלים כתמי שלג שעוד לא נמס. ואני

61 Eric Auerbach, "Figura", *Scenes from the Drama of European Literature*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1984, pp. 11–76

62 שם, עמ' 35, 53. "הנבואה הפיגורלית מציעה פרשנות של אירוע גשמי אחד באמצעות אירוע גשמי אחר; הראשון מייצג את השני, השני מממש את הראשון. שניהם נותרים אירועים היסטוריים; ועם זאת בשניהם יש משהו טנטטיבי וחלקי, המחפש השלמה; הם מצביעים האחד על האחר ובו-בזמן מצביעים לעבר דבר מה שעתיד לבוא, לקרות, ושיהיה האירוע הממשי, האמיתי, השלם." עמ' 58. התרגום שלי, ש"ע.

63 בתארה את מאפייני התודעה הפוסט-טראומטית כתבה אמיר על אופייה הטמפורלי, "שאינו נחוות כרצף לינארי אלא כהווה נצחי, בלתי משתנה, שאינו מקושר לעבר ואינו מוביל אל עתיד". במקום אחר כתבה כי הטראומה נחוית כאילו היא מתרחשת גם כעת, ועשויה לחזור על עצמה תמיד. לדברי קלאוס פינק, נפגע הטראומה חש כי מה שהתרחש בעבר עומד להתרחש שוב בכל רגע, בשל היעדר יכולתו לתחום את החוויה הטראומטית ולהתחמק ממנה. אמיר, הערה 24 לעיל, עמ' 167–168, Dana Amir, "The Inner Witness", *International Journal of Psychoanalysis*; 168–167 93, 4 (2012), pp. 879–896; Klaus Fink, "From Symmetry to Asymmetry", *International Journal of Psychoanalysis*, 70 (1989), pp. 482–483

ידעתי, שטוב יותר לטייל מעל הנהר השקט הזה מאשר לשבת בחדר ולהתבונן במשך שעות ארוכות בתנועת מחוג השעון.⁶⁴

ההשתקעות במראות הטבע האביבי המתחדש מוצבת כאן למול ההסתגרות בחדר וההתבוננות בתנועת מחוג השעון. האפשרות השנייה מתוארת בשיר "טבעות־השעון", הפותח את ספר הביכורים של גולדברג, אך בשיר זה השעון הוא המתבונן:

השֵׁעוֹן מְסַתֵּפֵל בִּי וְאֵינְנוּ מְכִיר
אֶת פְּנֵי שֵׁשֶׁקְטוֹ מְאֹד.

גִּבּוֹת מְחוּגְגִים מוֹרְמוֹת וְתַמְהוֹת
שׁוֹאֲלוֹת: "הָאֵת הָיָא? הָאֵת?
הָאֵם לֹא רָצִית בְּשֵׁנִים קְהוֹת
לְכַרְסֵם יְגוֹן־מִתְרַת?"⁶⁵

כפי שהבחינה רינה ז'אן ברוך, היפוך התפקידים בשיר בין הדוברת השותקת־דוממת לבין השעון, המאופיין בדיבור־חיותו, מבטא אימה:

השעון, שתפקידו הרגיל הוא להודיע מה היא השעה ברגע ההווה, מסוגל בשיר זה לדבר על העבר ויתר על כן — על העתיד. [...] היא נעוצה וכבולה בחדר בעוד השעון משוטט על פני הזמנים — עבר, הווה ועתיד.⁶⁶

תחושות התקיעות, היעדר המוצא וחוסר האונים של הדוברת בחדרה מועצמות ביתר שאת כאשר השעון שואל אותה כנוזף אם הייתה זו היא שביקשה "לְכַרְסֵם יְגוֹן־מִתְרַת" – לקחת את השליטה על עתידה לידיה באמצעות "שֵׁנִים קְהוֹת", שבוודאי לא יסכנו לכך. את דברי השעון אפשר לראות אפוא כהמחשת אופייה הטמפורלי של הפלישה הפוסט־טראומטית, ביטוי של פריעת סדר. בהתמודדותה עם הפלישה מחליפה רות את טיפות הוולריאן במראות הטבע המתחדש, שבו היא מזהה מסגרת טמפורלית חלופית לזו של השעון. דימוי הכלניות הלבנות לכתמי שלג שבקרוב יימסו מדגיש את אופייה הזמני של הפריחה האביבית. בצד דימוי זה מוזכרים גם שרידי הצמחים הכמושים שנשרו בסתיו,

64 גולדברג, מכתבים מנטיעה מדומה, הערה 38 לעיל, עמ' 30. גם על האופן שבו אולצה לצרוך טיפות ולריאן בילדותה מספרת גולדברג ברומן האפיסטולרי: "טיפות ולריאן – זהו הריח הטרגי של ילדותי – דמעות אימא וזכר ושמיכה על הרצפה באמצע חדר המיטות, וכוס מים הפוכה על השולחן ואותו הבקבוק החום והקטן והכפית הרועדת ביד גדולה ומיואשת, ואני באיזו פינה שבחדר – מבוהלה רוטטת ובוודדה ככלבלב אילם ויודע את הכול – זהו כל מה שאני שותקת עליו". עמ' 54.

65 לאה גולדברג, טבעות שעון, תל אביב: יחדיו, תרצ"ה, עמ' 1.

66 ברוך, הערה 33 לעיל, עמ' 272.

המכונים כאן "גבעולי אשתקד", רמיזה לשם שירו הנודע של ביאליק העוסק ביכולתו של הפרט להשאיר את העבר מאחור, "לקצץ בנטיעות" ולהתחדש. נראה כי האביב הפועל את פעולתו וחולף מסמן כאן את האפשרות לכתוב מחדש את סיפור החיים הפרטי בצורה אקטיבית ולהתגבר על כוחו המאיים של השעון, פיגורה המגלמת בעולמה של גולדברג את כפיית החזרה.⁶⁷

המעבר מן הפואטיקה והתמטיקה המוקדמת של טבעות עשן לזו שאפיינה את יצירת גולדברג בהמשך הוצג לא פעם כתוצר של בריחה, התכופות או הסתגרות. לטענת מירון, החל משירי שיבולת ירוקת העין חתרה גולדברג להימלט "מן המציאות, החברתי, היומיומי, הפגום, הבוגר, הדחוי, אל העל-מציאות, הטבעי, העולמי, המופלא, הילדותי, הצבעוני, הקסום; מראיית הדברים 'בדומיתם ובעוניים' – אל האפיפאניה הזוהרת".⁶⁸ על פי מירון, גולדברג נדרסה תחת המכבש הפואטי של משוררי חבורת יחדיו הארץ-ישראלית, ואיבדה את קולה הייחודי לאחר 1935, כשנאלצה "להגדיל" את קולה הפואטי או להיעלם.⁶⁹ טענתי כאן שונה בתכלית: השינוי הפואטי והתמטי בשירת גולדברג התהווה לאחר שבחרה לשאת עדות, וחתמה על חוזה ייחודי עם קוראיה. כמשוררת שאפה למתן את המתח שבין אופיין הסכיזמטי של ההתרחשויות הפוליטיות המאיימות בשלהי שנות השלושים לבין הרצף ההיסטורי הליניארי. בשירתה ביקשה להתגבר על כוחה הפרשני של החוויה המכוננת הטראומטית, ולהטמיע את השבר המיתי במסגרת הזמן המעגלית-הנצחית שבעולם הטבע. האופי הטמפורלי של פריעת הסדר הטראומטית מסביר במידה רבה את המקום המרכזי שקנו ייצוגי ההתחדשות המחזורית בשירת גולדברג בפרוץ מלחמת העולם השנייה. השינוי שחל ביצירתה במחצית השנייה של שנות השלושים נעשה מתוך בחירה מודעת, לא היה זה ניסיון הימלטות או כניעה לקו הפואטי

67 דוגמאות אחרות לשימוש שעשתה המשוררת בהתבוננות בטבע ככלי תרפויטי אנו מוצאים ביומנה. ב-24 בספטמבר 1939, בעת שהותה בבית המרפא בזיכרון יעקב זמן קצר לאחר פרוץ המלחמה, כתבה: "טיולים בודדים, יחס של תשומת לב לטבע. רצון לצייר. [...] ביער מעלי הציפורים. צר לי שאינני יודעת את שמותיהן. עובר ערבי על סוס אצילי. זה יפה להפליא. אינני רוצה לחשוב על השיבה העירה. את המלחמה אני מסלקת מתוך ההכרה. רק הגן הגדול והיער, כל זמן שאפשר. [...] ובעולם מלחמה – לא טוב לי. מאוד לא טוב". הציפורים שממעל, הערבי וסוסו האצילי, הגן הגדול והיער, כולם מוצגים כאן מול העיר המקושרת להוויית המלחמה שממנה ביקשה המשוררת להימלט. גולדברג, הערה 18 לעיל, עמ' 265–266. וראו גם, הירשפלד, הערה 6 לעיל, 145–147.

68 מירון, הערה 33 לעיל, עמ' 330. לדברי מירון, עם הגעתה לפלשתינה בשנות השלושים של המאה העשרים זנחה גולדברג את הזיקה המקורית שלה למשוררים העבריים שפעלו בתפוצות, ויתרה על "האומץ לחולין" ביצירתה, והמירה אותו בפואטיקה של "הבינה והגדול", בהשפעת שירתם שלונסקי ואלתרמן. עמ' 330–338, 385–386.

69 שם, עמ' 338. על השפעת כוכבים בחוץ על ייצוגי המרחבים הפתוחים בשירת גולדברג ראו גם, גורדינסקי, הערה 13 לעיל, עמ' 46–47. בהמשך אעמוד על ייחודם של ייצוגי המרחב הפתוח בשירת גולדברג בשירת הדור. אורי ש' כהן עמד על היחס השונה ביצירת גולדברג (לעומת אלתרמן ושלונסקי בעיקר) להיסטוריה, לגישתו של האומן למציאות ולתפקידו הציבורי. אורי ש' כהן, "האפשרות של גולדברג ואסכולת שלונסקי-אלתרמן", אות: כתב עת לספרות ולתיאוריה 6 (סתיו 2016), במיוחד עמ' 28.

של שירת אלתרמן ושלונסקי. לאה גולדברג התייצבה בעמדה נחשונית וביקשה לתת בשירתה מענה לאימת הזמן – ולאפשר לה ולקוראיה צמיחה מחודשת.⁷⁰

החליפי והחולף⁷¹

כאמור, עם פרוץ מלחמת העולם השנייה החלה גולדברג לפתח מודל שירי תרפויטי. בשלב זה הציבה את המחזוריות שבטבע ובאורח החיים המסורתי והכפרי במרכז העולם המיוצג בשירתה, ושאלה על היחס שבין המעגלי והמתמשך לבין הזמני, הקטוע והחולף. דוגמה ראשונה לכך נראית במחזור "את הבקר הזה", מביכורי שירתה בתקופת המלחמה, שראה אור ב־25 בינואר 1940:

א

את הבקר הזה, הקטן, הכורע
בשלהי הפרור ההוזה
את הבקר הזה עם סוסיו,
עם פדי החלב –
נכאי עגלה ושיריה –
אל תשכח,
אל תשכח את הבקר הזה –

אם היה בו אף הד, אף קמץ של אפר
מני אמש – אף קטן ההדים
עמוסי ילקוטים מול חומת בית־הספר
בלחש דברו ילדים.

70 המושג "צמיחה פוסט־טראומטית" (posttraumatic growth), הלוקח מן השיח הטיפולי, עניינו האפשרות של שינוי חיובי בחייהם של נפגעי טראומה בעקבות התמודדותם עם המשבר. הצמיחה הפוסט־טראומטית באה לידי ביטוי, למשל, בהערכה רבה יותר לחיים, בשיפור בתחושת המסוגלות העצמית ובהעשרת החיים הרוחניים. כפי שאראה להלן, בשירתה התרפויטית של גולדברג משנות המלחמה ניכר לא רק מזור, אלא גם הזדמנות לצמיחה פוסט־טראומטית שלה ושל קוראיה. לסקירה ולהרחבה על המושג והתפתחותו במחקר ראו, Lawrence G. Calhoun and Richard G. Tedeschi (eds.), *Handbook of Posttraumatic Growth: Research and Practice*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates, 2006.

71 אני משתמש פה במילה "חליפי" בהוראה המקבילה לזו של המילה האנגלית "Interchangeable", כל מה שאפשר להחליפו, להבדיל ממה שאין לו תמורה – הבר־חלוף, הזמני והייחודי. מינוח זו מבוסס על בן־עמי שרפשטיין ורפאל ספן, מלון אנגלי־עברי, בן עמי שרפשטיין (עורך), תל אביב: דביר, 1961.

ב

בְּעִיגֵי הַסּוּסָה חִלּוּנוֹ שֶׁל בֵּית:
כְּפֹר הַשָּׁחַר עֲמוּם וְזֹהִיר,
שִׁיכָה יִרְקָה שֶׁל עֲנַף הַנִּיזָה,
נְעוּרִים עֲתִיקִים שֶׁל עִיר.

נִכְאֵי עֲגָלָה רְצוּצָה וְכִדְיָה,
הַסּוּסָה בִּישְׁנִית כְּמוֹ אִם;
מְוִרִידָה הָעִיר בְּנִשְׁמִית יִלְדִיָּה —
יִשְׁנִים בְּבֶקֶר הַשָּׁכָם.

ג

לִילוּתִי הָרַחוּקִים, זֶה גְבוּלְכֶם הַלָּכָן,
חֹמֶתְכֶם הַבְּצוּרָה בְּאוֹר —
זֶה מוֹתְכֶם הַלָּכָן, לִילוּתִי הָרַחוּקִים,
כֹּה קָרוֹב, כִּי שֶׁל יִזְכֹּר.

לוֹ יִדְעָתִי שֶׁכֶּף נִגְמָרִים מְרַחֲקִים,
אֱלֹהִי, לוֹ יִדְעָתִי שֶׁכֶּף!
אֶת הַמָּוֶת הַזֶּה הַקָּטָן וְהָרֹף
אֶת הַבֶּקֶר הַזֶּה
אֶל תִּשְׁכַּח.⁷²

אף שמכותרת מחזור השירים ומן השימוש בדאיקט "הזה" משתמעת התמקדות בבוקר אחד ספציפי, תיאורי הבוקר אינם מכילים כל התרחשות חד־פעמית או קונקרטית. הבוקר הוא פיגורה המחדדת את הניגוד שבין החליפי והחולף בעולם המיוצג: מחד גיסא, כְּשֶׁאֵר חלקי היום, הוא מתוחם בזמן וחולף, ומאידך גיסא, הוא חוזר וזורח שוב ושוב לנצח. בשירו הראשון של המחזור "כּוֹרֵעַ" הבוקר המואנש "בְּשִׁלְהִי הַפְּרָוֹר". ההלחם של תיאור הזמן ("שלהי") עם תיאור מקום ההתרחשות ("הפרבר") מצריך הנמקה. עקב דמיון צלילי וסמנטי בין המילים "שלהי" ו"שולי" מרפרר השימוש במילה הראשונה בצירוף הסמיכות גם להוראתה של השנייה – והרי בשני המקרים מדובר בהימצאות בקצה או בסוף, שכן הפרבר עצמו ממוקם בשולי העיר. הדהוד צלילי וסמנטי זה מאיך את הפרבר לא רק כשולי, אלא גם כפיגורה המצויה בערוב ימיה (אפשר, משום שהוא עומד להיבלע במרחב האורבני), ומכך מתבררת גם הצגתו כ"הוֹזָה". אל הבוקר והפרבר מצורפים בבית הראשון עוד כמה אובייקטים המאפיינים את העולם המיוצג: הסוסים, כדי החלב והעגלה

72 המחזור הופיע בעיתון השומר הצעיר ולא כונס בספרי שירתה של גולדברג בימי חייה. לאה גולדברג, "את הבקר הזה", כתבים, כרך ג, תל אביב: ספרית פועלים, 1972, עמ' 156–158.

– השייכים כולם הן למרחב הטרנס-מודרני והן לשעת הבוקר (והופעת עגלתו של החלבן היא מסימני הבוקר בעולם זה). בהמשך הבית, בבקשת הדוברת מנמענה הבדוי שלא לשכוח את כל אלה, מתברר כי אופיו הכפרי של הפרבר עומד להשתנות באותה המהירות שבה שעת הבוקר חולפת. אך לעומת הסוסים וכדי החלב, המייצגים את הפן החומרי של ציוויליזציה הולכת ונעלמת, העגלה מייצגת את הפן הרוחני-תרבותי שלה, שהרי במקום כדי חלב היא מכילה שירים (ובמובן זה אינה "עגלה ריקה").

מן הקריאה בבית הראשון בשיר עולה כי גולדברג מבקשת להקים אנדרטה לעולם כפרי הולך ונעלם. אך לעומת הוויית הקיטוע והאחרית שבתיאור "שְׁלֵהי הַפְּרָר" בבית הראשון, הבית השני רומז דווקא להציפות ולהמשכיות שבעולם המיוצג, באמצעות התייחסות לפן הטמפורלי שלו. אזכור שארית האתמול שנותרה בבוקר זה, גם אם רק כהד או כקומץ "מִנִּי אֶמֶשׁ", מצביעה על הזיקה שלו לעבר. כך מוצג בִּרְ-החלוף (ליל אמש) גם כִּבְר־תחליף או חליפי – חלק ממערכת מחזורית. מגמה זו גוברת בחציו השני של הבית, בהצגת ילדים "עֲמוּסֵי יִלְקוּטִים" המתלחשים מול חומת בית הספר. לילדים הללו יש עתיד, ואף שגם הם בְּנִי-חלוף, ביחס לבוקר הם מייצגים המשכיות ארוכת טווח.

השיר השני דן בניגוד שבין העתיד והעבר ובניגוד שבין הכפרי לבין האורבני, באמצעות צמד זיווגים אוקסימורוניים – השיבה הידוקה של ענף הזית ונעוריה העתיקים של העיר. בתיאור הצבע הירוק של עלי עץ הזית כשיער שיבה נכרכים יחדיו צמיחה ורעננות עם זָקנה (ומכאן הבחירה בעץ הזית, שתוחלת חייו עולה על אלף שנים). ואילו לביטוי "נְעוּרִים עֲתִיקִים" כמה פירושים אפשריים: ראשית, אפשר לראות בפרבר המתואר עיר שלא הבשילה, שנותרה צעירה לנצח בעתיקותה, ושנית, אפשר למצוא בביטוי המחשה של תהליך הפיכת הפרבר ה"עתיק" לאורבני, שהרי "נעוריו" משקפים מצב ביניים של התבגרות. במישור ההתרחשות מציג ביתו הראשון של השיר השני במחזור את זריחת הבוקר על הסוסה בתיאור התמונה המשתקפת בעיניה, וביתו השני מציג את מראה העגלה, הכדים והילדים (שנזכרו בשיר הראשון) לאור אותה זריחה. בעליית השמש נצבעים עלי עץ הזית בירוק והעיר מוורידה "בְּנִשְׁמִית יִלְדִּיהָ". הזיקה בין צבע השמיים בשעת הזריחה ליחסה האימהי של העיר לילדים מצטרף להצגת הסוסה ה"בִּישְׁנִית כְּמוֹ אֶם" מן הטור הקודם. על פי הצטברות החומרים במבנה העומק של השיר השני ניכר שעליית הבוקר בפרבר מקושרת לזהירות ולעמימות, לאימהות ולביישנות – ולהסמקת האם לנוכח נשימת ילדיה הישנים באור ראשון. כך נכרכת בשיר השני העדינות האימהית עם זריחת הבוקר על הפרבר, עץ הזית, הסוסה והעגלה, והעדינות הזאת מוצבת מול ההתחדשות האורבנית המזוהה עם הקיטוע והאחרית.

בשיר השלישי נזנח התיאור האידילי של זריחת הבוקר על הפרבר לטובת פנייה מלאת פאתוס של הדוברת אל לילות אמש שחלפו. בבית הראשון בשיר, בתיאור האור כחומה בצורה החוצצת בין היום והלילה, מוגדר המעבר ביניהם כשבר: שיוך הלילות לדוברת בפנייתה אליהם ("לִילוֹתֵי") ותיאורם כרחוקים וגוססים ובד כקרובים אליה מאוד ("פֶּנֶר שֶׁל יֶזְכֵּר" – סמל לקרבה רוחנית לנוכח נתק גשמי) מבטאים געגוע למה שחלף ומדגישים את הקטיעה הכרוכה במעבר מלילה ליום. לעומת זאת, בתיאור עלות האור כמות הליל נכרכים הקרוב ברחוק, החיים במוות והשבר במחזוריות. זאת ועוד:

געגוע הדוברת אל לילות רבים, תיאור המדגיש את היותם בני חלוף, משכך את הצער על אובדנם, שהרי כל לילה הומר בלילה שבא אחריו. בבית האחרון של השיר השלישי במחזור מועצם הפאתוס הלירי ביתר שאת, בפניית הדוברת לאלוהיה בקריאה שלא לשכוח את שחלף ונגמר. בהצגת המוות כקטן ורך הוא מקושר למסגרות הרפרור של ילדי בית הספר מן השיר הראשון ושל העדינות האימהית מן השיר השני. לבסוף, בשלושת הטורים האחרונים בשיר השלישי מזהה מותם של הלילות במפורש עם עליית הבוקר: "אַתְּ הַמּוֹת הַזֶּה הַקָּטָן וְהַרֵךְ / אֶת הַבֶּקֶר הַזֶּה / אֶל תִּשְׁכַּח". המרת הלילות בבוקר מדגישה את האופי המחזורי של התחלפות ימים בלילות. ההכרה בהתחלפות המחזורית של לילות ימים חותרת תחת הפאתוס של הדוברת, המתחננת לפני האל שיזכור את כל שחלף, שכן ברור מתוכן הפנייה כי לכל מה שנגמר או נקטע בעולם יש תמורה.

ניכר כי המאפיינים המרחביים והטמפורליים הייחודיים של העולם המיוצג במחזור שירי "אַתְּ הַבֶּקֶר הַזֶּה" הם המאפשרים את הטמעת החולף בחליפי, השבר במחזוריות. כפי שאראה להלן, ההתמקדות בהווי החיים הכפרי והעדפת ההרגל על כל היוצא מגדרו רווחים בשירת המלחמה של גולדברג כשם שהמתח העלילתי זר לה. מאפייני הזמן, המקום והנרטיב הללו הם מסימניה הידועים של האידיליה, ועל כן אפנה להגדרתו של מיכאיל בכטין לכרונוטופ האידילי.⁷³ לדברי בכטין גבולות העולם האידילי מצומצמים וברורים, והוא מתקיים באופן עצמאי, במנותק ממקומות אחרים. עם זאת, רצף חיי הדורות בעולם תָּחוּם זה עשוי להיות בלתי מוגבל במשכו. החיבור של חיי הדורות למקום אחד מדגיש את אחדותם, וכן את אחדות החיים בכלל. בכטין סבר כי תפיסה טמפורלית זו היא שריד של "הזמן היצרני", שלב חקלאי טרום-מעמדי בהתפתחות החברה שבו הכליון והמוות הפרטיים נתפסו כזריעה והוטמעו בצמיחה הקולקטיבית שבטבע, וטען כי חיי הטבע והחיים האנושיים מתמזגים בו בשל אותה הישנות מחזורית, המגבילה את הכוונת הזמן קדימה.⁷⁴

73 מיכאיל בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ומכון הקשרים, 2007. על הכרונוטופ האידילי ראו עמ' 152–163. על יחסה של הסוגה האידילית לעלילה כתב יוסף האפרתי: "מכיוון שהדאמה באה לבטא אספקטים מסוימים של ריתמוס החיים האנושיים, הרי העלילה, שחלקיה קשורים זה בזה בקשרים של מוקדם ומאוחר, ובקשרים של סיבה ותוצאה, היא יסוד ההולם אותה ביותר. האידיליה, לעומת זאת, אינה באה לבטא פעולה המתפתחת בכיוון מסוים, אלא הווי-חיים, שבו יש לתמורות חשיבות משנית. [...] מכאן שאין מקום באידיליה לכל אותן הצורות המיוחדות חשיבות לאירוע מסוים, המדגישות את חדפעמיותם של דברים או המעדיפות עלילה על הווי". יוסף האפרתי, האידיליה של טשרניחובסקי, מרחביה: ספרית פועלים, 1971, עמ' 38. על הזיקה של יצירת גולדברג לאידיליה ראו גם, גורדינסקי, הערה 13 לעיל, עמ' 96.

74 על "הזמן היצרני" ראו, בכטין, שם, עמ' 135–139. אריאל הירשפלד זיהה בשירתה של גולדברג זיקה לאידיאל השירה הנאיבית של פרידריך שילר בשל האופן שבו מוצגים בה אלמנטים וסטיאוציות מעולם הטבע ומן הציוויליזציה הכפרית, שאינה מודרנית-אורבנית. אך אף כי הבחנה זו תורמת לאפיון שירת המלחמה של גולדברג, הגדרתו של שילר ממוקדת בצמצום עולמו ותודעתו של המשורר הנאיבי בלבד. כפי שידגם להלן, ההמשגה המקיפה של מיכאיל בכטין, הכוללת גם עיסוק באלמנטים טמפורליים ומרחביים בעולם המיוצג, עדיפה. הירשפלד, הערה 6 לעיל, עמ' 138; פרידריך שילר, על שירה נאיווית וסנטימנטאליסטית: על הנשגב, מגרמנית: דוד ארן, תל אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1985.

כידוע, חיבורו של בכטין על הכרונוטופ, אף שנכתב בשנים 1937–1938 (מעט לפני שירתה התרפויטית של גולדברג), ראה אור רק כעבור יותר משלושה עשורים. ובכל זאת, הגדרת המשוררת לייצוגי התמזגות האדם בטבע בספרה מ־1959 אחזקות האדם והיקום ביצירת טולסטוי נושאת דמיון רב לזו של הכרונוטופ האידיאלי. בדבריה מצביעה גולדברג גם על התועלת שניתן להפיק מאפשרות טמפורלית זו בעידן הקיצוניות:

בשני מקרים, או, נכון יותר, בשני שלבים של חיי אדם, אפשרית לידיו של טולסטוי הרמוניה גמורה בין הגוף והנפש. האחד הוא — בעולם הפרימיטיבי, הקרוב לצורות-חיים ראשוניות, שאיננו מקולקל על-ידי הציביליזציה, באדם החי את חייו כדרך שחי ומתקיים העץ, האיל, הכלב. [...] השלב השני שבו אפשרית ההרמוניה הוא הגבוה ביותר: [...] בשלב זה מגיעים גבוריו של טולסטוי (ואף טולסטוי עצמו כיוצא) לאותה נקודת השיא של החיים, שהיא האחדות הגמורה בין האדם והיקום [...]. תחושתם היא תחושת האינסוף שבחיים, בקוסמוס, בחזרה הנצחית וההתחדשות הנצחית של כל הבריאה. האדם הוא קטן מאוד, כמעט אפסי בתוך הטבע. אין לו מותר על הבהמה, אף לא על עץ או גבעול-הדשא שכן עליו חלים כל החוקים החלים על כל דבר בן-חלוף עלי אדמות. [...] אך יודע הוא גם שבהיותו חלק מן הטבע, שבהיותו משהו בתוך היקום — כמו ענף, כמו רוח, כמו רגב-אדמה, הוא גם חלק מן הבלתי חולף. [...] העיקר הוא בזה, שבכלל העולם, בחיי האדם ובטבע, לעולם אין מוות, תמיד ישנו המשך, תמיד ישנה התחדשות החיים, החזרה הנצחית. כל הקאטאסטרופות הגדולות, כל הפורענויות הבאות עלינו בכל עצמתן האדירה, בכל ערכן האיום בחיי הפרט והחברה, הלא כל אחת מהן, היא, על אף הכל, איננה אלא אחת האפיונות בעולם זה שבו אנו חיים, בתוך המוות והחיים המתחדשים יום-יום.⁷⁵

דברי גולדברג על יצירת טולסטוי חושפים את מודעותה העמוקה לפוטנציאל התרפויטי של הכרונוטופ האידיאלי, שבו מוצג אדם "שאיננו מקולקל על ידי הציביליזציה", המשתלב באופן כמעט מלא בטבע וזוכה ב"תחושת האין-סוף שבחיים, בקוסמוס, בחזרה הנצחית וההתחדשות הנצחית של כל הבריאה"; אדם אשר "אין לו מותר על הבהמה, אף לא על עץ או גבעול-הדשא", ודווקא בשל כך הוא מודע להיותו "גם חלק מן הבלתי-חולף". התפיסה כי "בטבע, לעולם אין מוות, תמיד ישנו המשך, תמיד ישנה התחדשות החיים", מצביעה על תכלית עיצובו של עולם שירי על פי קווי המתאר של הכרונוטופ האידיאלי. הצבת פרטי המציאות המאיימים במסגרת זמן החושפת את מוגבלותם ואת יחסיותם מפחיתה את כוחם הפרשני – כך השיר יכול להיות ל"בית המגן על האדם מפני הברד".⁷⁶ במובן

75 לאה גולדברג, אחזקות האדם והיקום ביצירת טולסטוי, ירושלים: מאגנס, תשי"ט, עמ' 10–13. ההדגשות במקור.

76 גולדברג, הערה 9 לעיל, עמ' 9. ההשלמה עם המשך הקצר של חיי האדם ועם מקומו המוגבל במארג החיים המתאפשרת במסגרת תפיסת הזמן המחזורית שבאידיאליה עומדת מול התפיסה ההיסטורית הפיגורלית המקנה חשיבות יתר ליחסים בין האדם לאל. לטענת חנה אולמן מכיוון שהאירוע הטראומטי קונה לעצמו מעמד מיתי בחוויה ומנותק מתחומי המציאות, הביוגרפיה וההיסטוריה, ההחלמה מטראומה מצריכה חיבור מחודש לתחומים אלה, וזה יכול להיעשות באמצעות הקניית

אחר, בהצבת המחזוריות שבטבע במרכז שירתה ביצעה גולדברג אקט פרפורמטיבי – היא הציגה את מסלולם של מעגלי החזרה העולמיים שמהם לא יחמוק כל בן בשר. ואומנם, גם במחזוריות ובהתחלפות היום והלילה שבמחזור שירי "אֶת הַבֶּקֶר הַזֶּה" אפשר לראות גילום של חוויית הסובייקט הפוסט־טראומטי, הלכוד במעגלי החזרה. הפרפורמנס של כפיית החזרה, הבא לידי ביטוי בייצוגי ההתחדשות המחזורית שבטבע, מספק לסובייקט הפוסט־טראומטי הזדמנות לחוות את החזרתיות שבעולם מתוך עמדה של שליטה, ובכך מאפשר לו מוצא מ"קללת הפרה־פיגורציה"⁷⁷. השירה התרפויטית שהציגה גולדברג לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה יוסדה אפוא על מאפייני הזמן והמקום האידילי משום ששירה זו מכוונת להטמיע את החולף בחליפי, את המקוטע והשבור במחזורי, ובד בבד לגלם את מאפייניה הטמפורליים של הפרעת הסדר הטראומטית.

הכרונוטופ האידילי והדיאלקטיקה במחזור שירי "עַל הַפְּרִיחָה"

בחודשים שלאחר הופעת מחזור שירי "אֶת הַבֶּקֶר הַזֶּה" נמנעה גולדברג מפרסום שירה. את שירי המחזור "עַל הַפְּרִיחָה" החלה לכתוב, ככל הנראה, במחצית השנייה של שנת 1940, והם ראו אור בשנת 1941.⁷⁸ בחודשים אלה הגיעה גרמניה הנאצית לשיא כוחה: במאי 1940 נכבשו צרפת, בלגיה והולנד, ועד סוף השנה חלשו מדינות הציר על כל מערב אירופה ועל רוב מזרחה, והיטלר היה לאיש החזק בעולם. על רקע ההתרחשויות הללו בולטת עוד יותר ייחודיות המהלך השירי שגולדברג בחרה בו בכתיבת מחזור הטרגינות, שהוקדש למשורר אברהם בן־יצחק. כאן בא לידי ביטוי מלא אותו ה"אומץ לחולין" שדרשה מן הסופרים במסתה הנודעת מ־1938. פנייתה של גולדברג לצורות ותמות קלאסיות בשירתה החל משנות הארבעים של המאה העשרים נידונה במחקר, ועל פי התפיסה

גודל סופי לאירוע שיאפשר למקמו במסגרת של הקשר ביוגרפי והיסטורי מוגבל. Chana Ullman, "Introduction to Panel: Dissociation, Enactment and Collective Trauma: The Role of Psychoanalysis", *Psychoanalytic Dialogues* 24, 4 (2014), pp. 441–443

77 לה קפרה תיאר את פעולתו של העיבוד כנגד כפיית החזרה כתרגול של אלמנט החזרה מתוך מידה של שליטה ומחשבה ביקורתית. יעל רוטנברג טענה כי בשירה מעלה גולדברג "תיאורי ילדות תמימים של מציאות שגרתית, המשלבים אזכורים וייצוגים של חוויה טראומטית". היא ראתה בכך אמצעי לחוות מחדש את הטראומה מעמדה של שליטה ומעורבות רגשית וטענה כי "השירים מציגים ב־זמן את היומיום ואת הטראומה ואת הפער ביניהם". Dominick LaCapra, *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Ithaca and London: Cornell University Press, 1994, p. 209. רוטנברג, הערה 33 לעיל, עמ' 55.

78 לאה גולדברג, "על הפריחה: טרגינות", אברהם שלונסקי (עורך), 6 פרקי שירה, מרחביה: הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1941, עמ' 59–67. מחזור השירים הזה פורסם לראשונה בצד יצירותיהם של רפאל אליעז, יוכבד בת מרים, נתן אלתרמן, אלכסנדר פן ואברהם שלונסקי, שהיה גם עורך הקובץ. אומנם לא צוינה בספר שנת הפרסום, אך ידוע כי חלקה של גולדברג היה מוכן כבר בנובמבר 1940. לתיארוך הפרסום ראו, גרעון טיקוצקי, "ספר שיריה של לאה גולדברג על הפריחה כפלימפסוט", דפים למחקר בספרות 18 (2011), עמ' 37. כל הציטוטים משירי המחזור לקוחים מגרסה ראשונה זו של השירים (גולדברג ערכה שינויים קלים במחזור בטרם פורסם בשנית כחלק מספרה על הפריחה).

הרווחת, גולדברג עשתה זאת בניסיון להעלות באוב את האידיאלים ההומניסטיים, כדי להתגונן מפני אימת הזמן.⁷⁹ אין ספק כי אלמנט החזרה המובנה בצורות שיריות אלה, וכמותו השתייכותן למסורת ארוכת שנים, סיפקו לגולדברג אפשרות לקיים את "הערכים האמיתיים של החיים".⁸⁰ בכל הנוגע לצורת הטרציה טענה גולדברג בהרצאותיה על דנטה כי היא מבטאת "לא רק מאגיה שבמספר שלוש אלא גם זו שבהרגשת האין-סוף",⁸¹ אך כפי שנטען כאן, האפקט של תחושת האין-סוף יכול לשמש לא רק כהיפוכה של הוויית השבר, אלא גם כגילום החזרה הפוסט-טראומטית. על המודעות העמוקה של גולדברג לתפקידים השונים שממלאות הצורות הקלאסיות בשירה אפשר ללמוד מדבריה:

יש לי הרגשה שדווקא בתקופות, שבהן חושש האדם מהתפוררות הוא מבקש להיאחז בצורות קבועות, מסורתיות, בקווים ברורים. אחת הדוגמאות הבולטות לכך הוא בודלר, שבעולמו המתפורר, העולה באש, הקפיד כל-כך על צורות קלאסיות, כאילו שימשו לו מעקה, שגדר בינו ובין התהום. האמנות, גם זו שמבטאה התפוררות, אסור לה לסייע להתפוררות. להיפך, עליה לשמש לה סייג.⁸²

מן הדברים עולה כי השימוש שעשתה גולדברג בצורות מסורתיות וקבועות אכן בא לגונן על נפשה מפני התהום בתקופות קשות וכי לדידה, מתפקיד האומנות למנוע את ההתפוררות בחיי האדם, אף כי לעיתים היא דווקא מציגה את אותה התפוררות. ענת ויסמן ראתה בדיאלוגיות ובדיאלקטיקה את מאפייני היסוד ביצירתה של גולדברג, וטענה כי שירתה מקיימת נידוד בין יום-יומיות לחגיגות ובין מזג משכילי צונן לרוח הרומנטיקה. לדידה, "האומץ לחולין" הוא ביטוי של "שאיפה לסינתזה ומשקף חוויה של אי-הכרעה אינהרנטית, של 'הבהוב דיאלקטי' כמצב הכרחי, מתמיד וכואב".⁸³ את ההבהוב הדיאלקטי הזה אציג גם אני בקריאתי במחזור "על הפריחה", שבו נידון הניגוד שבין השבר והקטיעה לבין שלמות והשלמה. תחילה אבחן את שני השירים הראשונים במחזור, המממשים באופן מלא את התכלית התרפויטית:

79 לראשונה כתב על כך טוביה ריבנר, שראה את העדפת המבוקר על פני המתפרץ אצל גולדברג כביטוי לרצון להישאר בשליטה, ופירש את שימושה בצורת הטרציה במחזור זה כמנגנון הגנה שביקשה לייצר בשירתה. ריבנר, הערה 43 לעיל, עמ' 17, 106–107. לדוגמאות אחרות ראו, למשל: חמוטל בר-יוסף, "על הפריחה", רות קרטון-בלום וענת ויסמן (עורכות), פגישות עם משוררת, תל אביב: ספרית פועלים, 2000, עמ' 102–104; עפרה יגלין, אולי מבט אחר: קלאסיות מודרנית ומודרניזם קלאסי בשירת לאה גולדברג, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002, עמ' 41.

80 גולדברג, הערה 9 לעיל, עמ' 9. ההדגשה במקור.

81 גולדברג, מצוטטת אצל בר-יוסף, הערה 79 לעיל, עמ' 103.

82 גולדברג, מצוטטת אצל יגלין, הערה 79 לעיל, עמ' 41.

83 ענת ויסמן, "מהו 'אומץ לחולין'? לאה גולדברג וטעמו של מושג", בקורת ופרשנות: כתבי-עת בין-תחומי לחקר ספרות ותרבות 45 (2017), עמ' 159.

פְּרִיחַת הַקִּיקִיּוֹן אֲשֶׁר הָיְתָה בֶּן-לֵיל,
שְׁנֵי כָבֶד וְחָם בְּשָׁחוּר עָלֵי קְטִיפָה.
שְׁדֵרָה נִשְׁעָנָה אֶל גֶּדֶר שֶׁל תֵּיל.

הַצֵּאן אֲשֶׁר רָגְעוּ לַעֲיִפָה
חוֹזְרוֹת אֶל הַדִּירִים, הַתְּכֵלֶת הָרוֹגֶשֶׁת
הַצְנִיחָה עַב צְחוּרָה מַעַל כְּתֻפָּה.

כָּל זֶה יֵאבֵד אֵי-אֶז כְּאוֹר נִשְׁכָּר בְּאֶשֶׁד,
כָּל זֶה יָקוּם לְעֵד בְּרִיחַ בְּר וְדָמִי.
וּבִשְׁקִיעָה אָדָם וְרֹף הַדָּשָׂא

כְּאִילוֹ הוּא צָמַח מִשְׁקָט שֶׁל דָּמִי.

שיר זה נפתח באלוזיה לספר יונה, שבו הקיקיון הצומח וקמל כהרף עין הוא סמל הארעיות וסימן לכל דבר בר-חלוף.⁸⁴ גולדברג בחרה לתאר בפתיחת השיר את שלב הבלבול במחזור החיים של הצמח, ואזכרה רק חלק מן הפסוק ("פְּרִיחַת הַקִּיקִיּוֹן אֲשֶׁר הָיְתָה בֶּן-לֵיל") – אותו החלק המדגיש את עוצמת הצמיחה וההתחדשות. על כל פנים, לשימוש באינטרסטיסט מספר יונה נלווית גם משמעות אחרת – בדומה לגולדברג, יונה סירב לקבל על עצמו את תפקיד הנביא וביקש לברוח מן האל, לחמוק מצו המציאות ולוותר על שליחותו, משום שביקש לגונן על עצמו. בצד הקיקיון מכיל העולם המיוצג בשיר את השדרה ואת גדר התיל, את הכבשים השבות אל הדיר, את העננים ואת תכלת השמיים. כל פריטי הקטלוג הזה מוצגים בבית השלישי של השיר הן כזמניים, בהכרזה "כָּל זֶה יֵאבֵד אֵי-אֶז", והן כנצחיים, בהכרזה העוקבת כי "כָּל זֶה יָקוּם לְעֵד". כך נכרכים צמיחתם וקמילתם המהירות בצמיחתו ובקמילתו של הקיקיון. המוות הוא רק חלק ממחזור החיים וכל הפריטים הנזכרים בשיר הם בני-חלוף אך גם בני-תחליף.⁸⁵

בשתי השורות האחרונות בשיר מופיעה לראשונה האימה, המקושרת במחזור עם האופי הארעי והסינגולרי של חיי האדם. תהיית הדובר על צבעו האדום של הדשא ועצם האימאז' של הדם הזורם המצמיח אותו מרפררים לקול דמו של הבל הזועק מן האדמה. האפקט הדרמטי של שורות אלה מתחזק בזיהוי הדובר השירי כדובר פרסונלי במילה החותמת את השיר, המחזור כי ישנו אדם המתבונן בקיקיון ובכבשים, בשדרה ובעננים, ולבסוף בדשא. אדם זה דומה לקיקיון בארעיותו, וכך נוצר הרושם כי כלל הפריטים החליפיים שבעולם המיוצג מתקיימים מדמו של האדם בר-החלוף. אך מכיוון שדם הדובר

84 על צמח הקיקיון נאמר "שְׁבֹן-לֵילָה הָיָה וּבֶן-לֵילָה אָבֵד". יונה ד 10.

85 חמוטל בר-יוסף כתבה, אולי בהשפעת שיר זה, כי מחזור שירי "עַל הַפְּרִיחָה" מדגים את האפשרות הבלתי אפשרית של ויטאליזם בתוך – ולמרות – שקיעה, זְקָנָה ומוות. הערה 79 לעיל, עמ' 103.

עוד יצמיח דשא, אפשר שהאדם יצטרף למחזוריות שבטבע ויהפוך חלק ממנו. לבסוף, האפקט האידילי גובר על האיכות המאיימת והמורבידית בשיר, בשל אופייה ההרגלי של ההתרחשות והיעדר הדרמה: הקיקיון פורח והכבשים רוגעות לעייפה, השמיים בהירים והעננים צחורים, הדשא רך והשקיעה אדומה, והשקט נסוך על הכול בחריזת הדם והדממה המברירה את השיר – העולם נוהג כמנהגו. השיר המממש את הכרונוטופ האידילי בצורתו הצרופה הוא השיר השני במחזור, שבו מוצגת תמונה שלמה של חיים כפריים בלא כל איום או הפרעה:

ב

זְקֵנָה. כְּחוֹלֶת-עֵינַיִם וְנִשְׁזָפָה.
עֲטֶרֶת קוֹמָתָהּ — שִׁיכָה וְסֶכֶל.
מִכְסֵּי הַדִּלִּי. מִשְׁעָרֵי הָרֶפֶת

דָּשֵׁן וְרַעֲנָן עוֹלָה הַהֶכֶל.
עֶמְקוֹ מְאֹד יָדִיָּהּ הַחוֹלְבוֹת
(כֶּף סַפְּנִים שְׁקֵטִים יֵאָחֲזוּ בַּחֶכֶל).

כְּנִיעַת פָּרוֹת. וּבִקֵּר לֹא-עֲבוֹת.
אִשָּׁה מַעַל לַלֶּכֶן הַשּׁוֹפֵעַ.
וְאוֹר-חוֹלִין. וְסוֹד קְדָמוֹת עֶבֶת.

וּבְעֵלֶת-הָאוֹב עָלֶי כְּשִׁפְיָהּ.

השיר ממוקד בפעילותה ההרגלית של חולבת זקנה ששערה לבן, חייה למודי סבל ועורה שזוף מעמל הימים. גם כאן מוצגת תמונת הווי ולא התרחשות חד-פעמית דרמטית. ההשוואה לספנים השקטים וכניעתן של הפרות לידיה החולבות מצביעות על מיומנותה של הזקנה במלאכתה. מול המומחיות השקטה והבוטחת שלה מוצבים הבוקר והחלב הטרי (תזונת היונק, על הלוּבן הראשוני וההבל הדָּשֵׁן והשופע שלה), המעמידים שדה רפרור נוסף, הממוקד ברעננות ובהתחדשות דווקא. היונק והשב, החדש והישן, משמשים בעולם המיוצג בשיר בערבוביה ומדגישים את המקצב המחזורי-מונוטוני של אורח החיים החקלאי. בבית האחרון מוצג אור הבוקר כאור של חולין, ובהופעתה של בעלת האוב "עֲלִי כְּשִׁפְיָהּ" אף נמצא הפתרון לחידת "סוֹד קְדָמוֹת עֶבֶת". בעלות אוב ומכשפות מקיימות פרקטיקות של תקשור עם המתים (העלאה באוב), המנכיחות את התמשכות הקיום גם לאחר המוות. סיגור השיר בהנכחת התמשכות הקיום חותם את העולם המיוצג כאידילי ושלם, הרגלי והרמטי לחלוטין, עולם בלא שברים.

אולם לעומת שני השירים הראשונים במחזור (ושני השירים הבאים בו), שקריאתם מציגה מימוש מלא של הכרונוטופ האידילי, בחמשת שיריו האחרונים מומרת האמונה

בעודם מובלים "אִי-אָנָה", קול תפילת הדרך מבטא תקווה וחשש, ומישהו מצהיר כי עוד ישוב לביתו ויתאחד עם בית ובן. בשורה החותמת את השיר, המעלה את השאלה על דבר "הפלגת" הרכבות לבלי שוב בנוסח השגור ממגילת איכה, מתברר כי תקוותו נכזבת. סיום זה של השיר מטעים את הגעגוע אל ההווה שלפני רגעי האימה ואל העולם של אתמול.⁸⁷ גם נושא השיר וגם הניסיון להתמקד בו בתיאור החוויה של אימה ואובדן על סמך פרגמנטים המחברים תמונות וצלילים, שניהם מצביעים על כך שגולדברג התייבשה כאן שוב על דוכן העדים, ושהלכה בדרך פואטית שנמנעה ממנה מאז פרסום "אָבִיב אָחָד". בהצבת השיר הזה באמצע המחזור שמה אותו המשוררת כטריז בין ארבע הטריזות הראשונות, האידיליות והתרפויטיות, לבין ארבע הטריזות האחרונות, שעל אופיין הנבדל אעמוד בהמשך.

כך תיארה גולדברג את תהליך כתיבת מחזור שירי "עַל הַפְּרִיחָה" בריאיון משנת 1959:

תרגמתי שיר של הופמנסטל הכתוב בצורת טרצינה [...] ואמרתי בלבי: הצורה נראית לי מסובכת במקצת ודורשת מאמץ מסוים; אני לא הייתי רוצה לכתוב שיר בצורה כזאת. כעבור כמה זמן נסעתי באוטובוס מתל אביב לחדרה. בדרך פרח הקיקיון, והפעם התחילו להסתדר בראשי שורות. כשהגעתי למושב חדרה, רשמתי אותן ואז נוכחתי שזאת הייתה טרצינה. אחרי זה באו יתר השירים שבקובץ.⁸⁸

עדות המשוררת על מקור ההשראה שלה יכולה לסייע בהבנת המגמה המתחלפת במהלך שירי המחזור. השיר שתרגמה, "על החולף" להוגו פון הופמנסטל, פורסם כחלק ממחזור טרצינות בשם זה ("Über Vergänglichkeit").⁸⁹ בשני הטרצטים הראשונים בשירו של המשורר האוסטרי מתוארת זרימת הזמן המהירה, המביאה להשתנות עולמית וסובייקטיבית בלתי פוסקת וגורמת להתפוררות האני. האדם המקונן על השתנותו כהרף עין נותר מנוכר לעצמו, לכוד במצב קיומי שאפשר להגדירו כטרגדיה הרקליטית. לעומת זאת, בטרצט השלישי ובשורה החותמת את השיר, בתיאור הזיקה של נפש הדובר לאבות אבותיו, המגמה מתהפכת, שכן הזיקה הזאת מקיימת המשכיות ויציבות המספקות מידה של נחמה לנוכח הארעיות הקיומית. התנועה מקטיעה להמשכיות מקוימת אפוא גם במחזור שירי "עַל הַפְּרִיחָה" – אך בהיפוך הסדר. הדברים מתיישבים עם טענת ויסמן בדבר התפיסה הדיאלקטית שניסחה גולדברג במסתה "האומץ לחולין", המחייבת תנועה מקוטב אל קוטב ואינה מאפשרת להסתפק במעגל ההרמוני המושלם של הכרונוטופ

87 הידיעות על גירושם של רבים מיהודי הרייך השלישי ושל כמעט כל יהודי פולין הכבושה מבתיים וריכוזם בגטאות החלו לזרום לארץ מראשית שנת 1940. על כן אפשר שבשיר זה התייחסה גולדברג באופן ישיר וקונקרטי לאירועי הזמן, והפרה את הבטחתה מ"על אותו הנושא עצמו".

88 גולדברג, מצוטטת אצל טיקוצקי, הערה 78 לעיל, עמ' 43-44.

89 הוגו פון הופמנסטל, "על החולף", טוביה ריבנר (עורך), קולות רחוקים וקרובים: תרגומי שירה, מגרמנית: לאה גולדברג, תל אביב: ספרית פועלים, 1975, עמ' 136. מחזור זה הופיע ב־1922, ובמקור נכללו בו ארבעה שירים. על היחס בינו לבין שירי מחזור "עַל הַפְּרִיחָה" עמד לראשונה ריבנר (הערה 43 לעיל, עמ' 109-110).

האידילי.⁹⁰ יצירה מורכבת זו נעה על הציר שבין עולם תם ושלם, שבו לכל מה שנגמר יש תמורה, לבין הצגה מורבידית ומלנכולית יותר, המשקפת מודעות לסינגולריות של חיי האדם וצער על אובדנם. מכיוון שרוב שירי המחזור מכילים אלמנטים השייכים לכל צד בדיכוטומיה, לא יעשה צדק בשיוך בינארי שלהם לאחד הקטבים. לפיכך אני ממקם את שירי המחזור על ציר, ואאפיין אותם להלן באמצעות מושג הדומיננטה של רומן יאקובסון.⁹¹

הדומיננטה האידילית והדומיננטה המורבידית במחזור שירי "על הפְּרִיחָה"

במסתה "הערות לאסתטיקה של הסימבוליזם" השוותה גולדברג בין משוררי הרומנטיקה למשוררי הסימבוליזם, והדגישה את המקום השונה שתופס מושג ה"תהום" בשני הזרמים.⁹² לדבריה, ברומנטיקה הקורא אומנם נמשך אל התהום, אך הוא תמיד חש חובה לעצמו לעלות ממנה מחדש ולהתפעל מנצחיות השמיים שמעל ראשו; ואילו בשירה הסימבוליסטית התהום מובילה אל האין ואין ממנה דרך חזרה. בשני הזרמים, הסבירה, שמור מקום להערצת היפה, אך לעומת הרומנטיקן, המעמיד את היופי ככוח הגואל מן התהום, הסימבוליסט מתפתה אחר היופי החושני של הצלילה אליה. גדעון טיקוצקי עמד על כך שבדיאלוג בין בן-יצחק וגולדברג מילאה היא את תפקיד הרומנטיקנית והוא את תפקיד הסימבוליסט המלנכולי, והביא כדוגמה לכך מקרה שבו ביקשה גולדברג להסיח את דעתו של בן-יצחק החולה בעזרת תיאור מרהיב של יפי פריחת עץ יקרינדה שראתה בדרכה אליו:

בן-יצחק השחפני חייך תחילה למשמע הדברים האלה והתפעל מיפי הפריחה, אולם אז לבשו פניו לפתע צורה של סבל גדול והוא הפטיר: "כן, זה נורא: ככל אשר תגדל הפריחה, כן תגדל גם הקמילה שאחריה".⁹³

המחזור "על הפְּרִיחָה" הוקדש לבן-יצחק, ובשיריו השישי והשביעי מנהלת גולדברג דיאלוג עם שירתו, מתארת את תווי דמותו מתוך הערצה גלויה ומרמזת לאופי הרומנטי שביקשה לשוות ליחסיהם.⁹⁴ בקריאתי בשיר השישי (ולאחר מכן בשירים השמיני והתשיעי) אעמוד

90 ויסמן, הערה 83 לעיל.

91 רומאן יאקובסון, "בלשנות ופואטיקה" מרוסית: מולי מלצר, הספרות: רבעון למדע הספרות ב, 2 (ינואר 1970), עמ' 276.

92 לאה גולדברג, "הערות לאסתטיקה של הסימבוליזם", מְדוּר וּמַעְבָּר: בחינות ושעמים בספרות כללית, תל אביב: ספרית פועלים, [1961] 1977, עמ' 61–78.

93 לאה גולדברג, פגישת עם משורר, תל אביב: ספרית פועלים, 2009, עמ' 15.

94 השיר השביעי נקרא לרוב כעוסק בדמותו של בן-יצחק וביחסיו עם גולדברג, בין השאר בשל פניית הדוברת לדמות מתבודדת וזקופת קומה, אינדיבידואל המתואר במילים: "אַתָּה אֶחָד הַנָּע בְּמִשְׁעוּלִים. / אַתָּה זָקוּף מִלִּנְגָה וְצִמְרָת". תיאורים אלה מתיישבים עם האופן שבו תיארה גולדברג את בן-יצחק ביומניה ובממאר פגישות עם משורר. כמו כן, בריוסף איתרה חמישה צירופים

על כך שבצד קריאתו כמנחת אהבה לבן־יצחק יש לקוראו גם בהקשר המחזור כולו, כלומר כשיר העוסק בעימות שבין המשכיות לקטיעה:

ו
לְכָלוּב רוֹגֵשׁ בְּאַפְלַת גִּנְנו.
כְּלִיל־מִיתָה הוּא מְתָאָה: לְחִיּוֹת!
דָּמִים וְצָחוֹר שׁוֹקְעִים בְּתוֹךְ עֵינֵינוּ.

אֵימָה וְלֵהֵט בְּנִשְׁימַת חַיּוֹת.
צוּנָן וְקַל הַסֶּהַר הַזּוֹחֵחַ.
וְהַדְּכָרִים עָרִים כְּפּוֹלֵי־דְמוּיוֹת.

וְחֵי הַלֵּיל בְּדָם וּבְנִיחוֹת.
בְּמִנּוֹת זֶה וּבְתִשׁוּקָה הַזֹּאת.
וְכָל הַפּוֹכְבִּים יוֹרְדִים לְפָרוֹחַ

בְּדוֹמֵי־נֶדִיךְ הַהוֹזוֹת.

השיר נקרא לרוב כשיר אהבה בשל מה שנראה כפנייה ישירה של הדוברת אל האהוב. אך אף שעל פי רוב, השימוש של גולדברג בגוף ראשון רבים נשמר בשירתה לציון צמד אוהבים ("אנחנו" כאני ואתה), במחזור "על הפריחה", כפי שהראה טיקוצקי, מופיעה התיבה גם בהוראת הקולקטיב שהדוברת שייכת אליו ("אנחנו" כבני הדור).⁹⁵ אם נראה בקול הדובר ייצוג של בני הדור תהיה סיטואציית המפגש של זוג האוהבים למדמה סמלי, כנהוג בשירה הסימבוליסטית, ונושא השיר יהיה למאבק בין החיים והמוות. בקריאה כזו יהיו הדברים הערים, כפולי הדמויות, לפיגורות המייצגות את הנבילה והפריחה, ובמרכז השיר יעמוד המאבק בין המשכיות וקטיעה, מחזוריות ושבר. שלא כמו בשירים הפותחים את המחזור, את הטון בשיר הזה מכתובה ההתבשמות מן השקיעה בתהום וחגיגת האפשרות המלנכולית – ה"אימה" שוכנת בצד "להט בְּנִשְׁימַת חַיּוֹת", מוות ותשוקה נכרכים זה בזה בחגיגה מורבידית המערבת ארוס בתנטוס. הטמעת הפריחה בנבילה באה לידי ביטוי גם בתיאור הפיגורה המרכזית בשיר – הלילה, "לִיל־מִיתָה" בבית הראשון ולילה חי ופורח בניחווחו בבית השלישי. חשוב להדגיש כי שתי הקריאות האפשריות בשיר אינן מוציאות זו את זו, ומן הקריאה שלהלן בשירים השמיני והתשיעי יתברר כי גולדברג קיימה בכל השלושה את האפשרות לקריאה כפולה.

בשירים ו' ו־ז המאזכרים את שירת בן־יצחק. בר־יוסף, הערה 79 לעיל, עמ' 112. לקריאה צמודה בשיר ז' ראו עמ' 98–102.

95 טיקוצקי, הערה 78 לעיל, עמ' 43.

כאמור, גם את השיר השמיני במחזור אפשר לקרוא הן כהצגה נוספת של יחסיהם הפורחים-נובלים של גולדברג ובן-יצחק והן כשיר שבמרכזו ההבחנה בין האופי הזמני והחד-פעמי של חיי האדם לבין ההמשכיות העונתית האופיינית לעולם הטבע. שלא כמו בשירים שבחלקו הראשון של המחזור, כאן מגורשים בני האדם ממארג החיים, נפליים ממחזורי הקיום הנצחיים ושואלים בייאוש ובהתרסה: "אַיךְ אַתְּ לִבְנוֹ הַגּוֹסֵס נִבְיָאָה / אֶל יוֹם חֶדֶשׁ בְּהַעֲלוֹת הָאוֹר?" לנוכח קיומם הנצחי של הקשת, אור הבוקר ומראה השקיעה, קובל מרה הדובר בגוף ראשון רבים בשיר, ובשורות החותמות אותו אף מרמז על האימה ועל הקרע שהיא מייצרת בין האדם לטבע: "וְרֵק אֲנַחְנוּ, הַלּוּמִי הַפֶּחַד / גְּזוּלֵי-חַלּוֹם, עֲדֵי הַתְּבַעֲרָה, / נִשָּׂא אֶת אֲדַמְתָּנוּ הַפּוֹרְחַת // כְּנִזְר־אֲבָלוֹת אֲלֵי קְבוּרָה". בני האדם שנתמלאו אימה לאחר שהיו עדים ל"תְּבַעֲרָה" נושאים את האדמה הפורחת לקבורה ככתר על ראשם. מנהג האבלות היהודי מקבל בחתימת השיר משמעות חדשה: כאן ישמש ביטוי לפְּרֵדָה מן הטבע ולא לשיבה אליו. ולבסוף, המחזוריות שבטבע ממלאת בשיר זה תפקיד שלילי – במקום לספק לאדם נחמה היא מנכיחה את סופיותו. ואף שעל פי תובנה זו נראה כי תכלית המחזור להפך בסופו את המגמה האידילית, האופיינית לחלקו הראשון, בשיר האחרון במחזור חל היפוך שני במגמה, וניכר מעבר זהיר מנבילה לפריחה:

ט

כּוֹכֵב נָטוּשׁ אֶחָד בְּשָׁחוּר פְּרוּעַ.
וְקוֹל הַיָּם. גְּלִים גּוֹאִים יָאוּשׁ.
מִדְּבַר שָׁחוּר מוֹל מְשַׁבְּרִים וְרוּחַ.

הָאֲפִלוֹת הִגִּיחוּ — גּוֹשׁ אֶל גּוֹשׁ.
וְלִיל-שְׁחָקִים יָגַע בִּילֵל הַפִּיִּם.
וְרֵק כּוֹכֵב אֶחָד, כּוֹכֵב נָטוּשׁ,

נֶאֱצַן יֵרֵק וְרֵק שְׁלֵשָׁמִים,
נִצּוֹץ-לְבָלוֹב, כְּרוֹז שֶׁל חֲלוּמוֹת:
אוֹלֵי מַעַל לַגִּבָּה בְּאֶפְסִים

הַנֶּץ, הַנֶּץ אֲכִיב הָעוֹלָמוֹת.

בדומה לשלושת השירים הקודמים לו, גם השיר הזה נענה לשתי קריאות שונות. אם נרצה לראות בכוכב הירוק המבשר על בואו של "אֲבִיב הָעוֹלָמוֹת" פיגורה הקשורה לתקוותה של גולדברג כי אברהם בן-יצחק ייענה לה, יהיה השיר על תקווה להשבת חיבה מצד האהוב. לעומת זאת, התמקדות בעולם המיוצג בשיר הנעדר דמויות חיות מעלה רושם אחר. בבחינת פרטי הנוף המתוארים נראה כי ההווה המתוארת כאן היא רִיק קודר – חושך גדול, אינ-סופי כמעט, וגלי ייאוש גואים מקיפים את הכוכב הבודד. מחד גיסא, תמונת הנוף המכוסה בעלטה חצייה דוממת וחצייה גועשת נראית כייצוג של עולם התווה, סימן

לויתור על החיפוש אחר תכלית ומשמעות לנוכח ההכרה בשלטון הארעיות בחיי האדם. מאידך גיסא, על רקע העלטה בולט עוד יותר נצנוצו של הכוכב הקטן, המוצג הן כניצן ירוק, סימן של ראשית צמיחה, והן כ"פרוז של תלומות", סמל להתחדשות תקוותו של האדם בעולם. אומנם הניצן הוא האלמנט החי היחיד המופיע בשיר, וגם חיות זו היא רק מטפורה לכוכב מנצנץ. ואין ספק, הסיכוי לבלבול מוצג כאן בזהירות מרבית: אור הכוכב אינו יותר מ"ניצוץ-לבלוב"; הוא זורח בגובה הנמוך ביותר האפשרי, "בְּאַפְסִים"; ורק "אולי" מבשר על בוא אביב. ובכל זאת, סיום השיר והמחזור כולו בתקווה לחזות בביאת "אָבִיב הָעוֹלָמוֹת" חותרת תחת האיכות המורבידית השלטת בחלקו השני של המחזור. נצנוץ התקווה הנזכר רק בטרצט השלישי ומגיע למימושו המלא בשתי המילים האחרונות בשיר מטה את כף מאזני המחזור כולו לעבר המחזוריות – ניצחון החיים על המוות וניצחון ההמשכיות על השבר; לעבר הפריחה.

לסיכום, הקריאה במחזור שירי "עַל הַפְּרִיחָה" חושפת שתי מגמות תמטיות מנוגדות ותנועת מטוטלת דיאלקטית בין הקטבים המתרחשת במהלך השירים וביניהם: הדומיננטה האידיאלית והדומיננטה המורבידית של מחזור שירי "עַל הַפְּרִיחָה". הדומיננטה האידיאלית מאופיינת בהדגשת המחזוריות והנצחיות שבעולם; ואילו הדומיננטה המורבידית משקפת איכויות סימבוליסטיות (בדגש על האופן שבו ראתה גולדברג את הסימבוליזם), כהתמכרות לשקיעה בייאוש והתבוססות במלנכוליה לנוכח תחושת הארעיות והיעדר התכלית. תנועת המטוטלת מקוטב אל קוטב הנוצרת מעצם הקריאה ברצף שירי המחזור משחזרת את חוויית ההתנדדות בין תקווה לייאוש. כך הציגה המשוררת את הוויית האימה של מי שאתרע מזלו לחיות בעידן הקיצוניות, וניסתה בד בבד לספק לה מזור.

הקריאה שהצעתי בשלושה מחזורי שירים בולטים שכתבה גולדברג – "אָבִיב אָחָד", "אֶת הַבֶּקֶר הַזֶּה" ו"עַל הַפְּרִיחָה" – חושפת את המהלך התרפויטי שיזמה בשירתה מסוף שנות השלושים של המאה העשרים. לאחר פרסום המחזור "אָבִיב אָחָד" נמנעה גולדברג במידה רבה מנשיאת עדות ומהצגת ביטויי ההפגן בשירתה (אך הוסיפה לעשות כן בפרוזה). מכאן ואילך כתבה שירה שנועדה להתמודד עם העוצמה הפרשנית של החוויה המכוננת הטראומטית בחייה ולהטמיע את השבר שהולידה במסגרת הזמן המעגלית-הנצחית שבעולם הטבע. המפנה הפואטי והתמטי שהתגלה ביצירתה השירית לאחר תקופת טבעות עשן אינו משקף אפוא ניסיון להימלט מן המציאות ההיסטורית בת הזמן לעולמות הקסם, הטבע והילדות, ואינו מבטא כניעה לדומיננטיות של שירת שלונסקי ואלתרמן כפי שטען מירון. במחזורי השירים "אֶת הַבֶּקֶר הַזֶּה" ו"עַל הַפְּרִיחָה", שכתבה לאחר פרוץ המלחמה, הציגה גולדברג מהלך פואטי ייחודי שיוסד על מה שנועד לימים כ"כרונוטופ האידיאלי", ודנה ביחס שבין החולף לחליפי בניסיון להתמודד עם האופי הטמפורלי של פריעת הסדר הטראומטית ולספק מזור לאימת הזמן. יצירה תרפויטית זו הייתה נחוצה לרבים לנוכח מפגשו הבלתי נמנע של האדם הפרטי עם ההיסטוריה במאה העשרים. לבסוף לא יכלה גולדברג לקיים במלואן את ההתחייבויות הפואטיות שקיבלה על עצמה בפרוץ המלחמה – לאזור אומץ לחולין ולכתוב שירה המגוננת על האדם מפני המציאות בלי לבטא את האימה שבה. ואומנם, בשירת המלחמה שכתבה המשוררת מתגלים פני יאנוס של תופעת החזרה – התקווה להתחדשות עתידית במחזורי

הצמיחה והנבילה הטבעיים מופיעה בצד האימה שבכפיית החזרה. הטמעת החולף בחליפי והמרת המקוטע והשבור במחזורי מתקיימות בצד ייצוגיה הטמפורליים של הפרעת הסדר הטראומטית. השירה שכתבה לאה גולדברג בשנות מלחמת העולם השנייה מצטיינת בתנועה דיאלקטית בין צמיחה לנבילה ובין המשכיות לקטיעה ושבר, בצד כמיהה ליום המיוחל שבו תגלה כי "מַעַל לַגִּבָּה בְּאַפְסֵים // הַיָּץ, הַיָּץ אֲבִיב הָעוֹלָמוֹת".

המרכז האקדמי לוינסקי-וינגייט

